

“Cry your soul out”

En oppgave om forholdet mellom
sanglig teknikk og uttrykk i soul

Ingrid Brekke

Masteroppgave

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Mai 2008

Forord

Masteroppgaven nærmer seg slutten. Det har vært en enormt lærerik prosess, og muligheten masteroppgaven har gitt til å rette fokuset mot et konsentrert tema er en sjanse som ikke byr seg så ofte. Det er mange som fortjener en takk for sine bidrag til denne oppgaven. Først og fremst en stor takk til min veileder, Petter Dyndahl, for sin interesse for oppgaven, oppmuntringer, nyttige råd og konstruktive tilbakemeldinger.

Mitt intervjuobjekt, Samuel Ljungbladh, skal ha takk for sitt smittende engasjement for sang og soul, og for å ha delt dette i et intervju. En takk også til Silje Nicoline Hansen som lot seg intervju på prøve. Takk til Hellen Thonhaugen for gode innspill til analysen av sangteknikk, og takk til Silje Husan, Lina Apesland Reisjø og Marianne Borhaug for korrekturlesing. Takk også til Audun Myhren for hjelp med eksempel-CD.

Takk til medstudentene på ZEB for mange hyggelige lunsj- og kaffepauser. En ekstra takk til mine gode venner Janne M. Severinsen, Kristin Minde og Sigmund Vegge. Takk til Åpent Bakeri for deilig bakverk som gav ny motivasjon.

En stor takk til min søster, Kirsti Brekke, først og fremst for oppmuntrende telefonsamtaler og meldinger, men også for korrekturlesing og nyttige innspill på både innhold og språk.

Familie og venner fortjener også en stor takk for gjennomlesninger, stadige oppmuntringer og for å ha holdt ut med meg når jeg har vært langt inne i min egen masterverden.

Oslo, 28.april 2008

Ingrid Brekke

Innhold

FORORD	II
1. INNLEDNING	1
Bakgrunn for oppgaven	1
Interesse for sang	1
Interesse for gospel og soul	2
Problemstilling	2
Faglig relevanse	4
Metode	4
Hermeneutikk – tolkning og refleksjon	5
Det kvalitative forskningsintervju	7
Analyse av sanglig teknikk og uttrykk i soul.....	12
Oppgavens videre struktur	15
2. SOUL.....	16
En historisk, musikalsk og sosial bakgrunn.....	16
”The African American experience”	16
Historisk gospel – musikalsk bakgrunn for soul.....	17
Det urbane afrikansk-amerikanske samfunnet.....	18
Musikken, stilskaperne og ”skolene”	20
Soul	20
Stilskapende artister	23
Nordstats- og sørstatssoul	24
Oppsummering	27
3. PERSPEKTIVER PÅ STEMME	28
Stemmen	28
Nyere interesse for stemmen.....	28
Kroppen i stemmen.....	29
Fire karakteristikk av stemmen.....	31
Stemmen – unik, og koblet til psyke og identitet	34
Oppsummering	35

4. SANGTEKNIKK I SOUL	37
Sangteknikk og populærmusikk	37
Kategorisering av stemmen i funksjoner	39
Nøytral, curbing, overdrive og belting.....	40
Klang og effekter	43
Sadolin og Estill.....	44
Fremtredende sangteknikk i soul.....	45
Sangteknikk i gospel.....	45
Eldre soul	46
Nyere soul.....	52
Sammenhengen mellom gospel og soul.....	54
Sangteknikkens funksjon – Hvorfor sangteknikk?	55
Oppsummering	57
5. SANGLIG UTTRYKK I SOUL	59
Sangen i soul.....	59
Hva sier sangteknikken?	62
Eldre soul	62
Nyere soul.....	67
Språket i soul.....	69
Souluttrykket i tre kategorier.....	70
”Cry your soul out” – soul og innlevelse	70
”Singing it like it is” – bli personlig	73
Samspill med publikum	74
Oppsummering	76
6. AVSLUTNING	78
Sangteknikk er viktig	78
Sangteknikk er utilstrekkelig	79
Veien videre	80
KILDER	82
Litteraturliste.....	82
Internettkilder.....	85

Musikkeksampler.....	85
Muntlige kilder	86
Vedlegg.....	86

1. Innledning

Bakgrunn for oppgaven

Interesse for sang

Noen av mine viktigste musikalske forbilder i barndommen var sangdivaene på 90-tallet. Den første CD-en jeg kjøpte for mine egne penger var Mariah Careys "Music box", og Whitney Houstons "The Bodyguard Soundtrack" ble innkjøpt ikke lenge etter. Jeg syntes Mariah og Whitney sang fantastisk og kunne gjerne stå på rommet mitt og synge til sangene om og om igjen. Jeg var imponert over de utrolige stemmene og ser fortsatt på dem som store sangere. Begge disse sangerne har en svært velutviklet sangteknikk som blant annet gjør det mulig å synge med et enormt register og en alltid kontrollert dynamikk. Samtidig er jeg oppvokst med gospelkortradisjonen, både gjennom det lokale barnekoret og ungdomskoret, og gjennom å høre på plater av norske og amerikanske gospelsangere og gospelkor.

Interessen for sang har altså vært til stede fra jeg var liten og har fortsatt å vokse etter at jeg selv begynte å studere musikk. Gjennom sangundervisning og korarbeid har interessen for både sangteknikk og uttrykk reist mange spørsmål. Disse dreier seg om alt fra hva som sangteknisk kan være mulig å få til, hva som egentlig er hensikten med sangteknikk og til hvordan det er naturlig å uttrykke seg.

Interessen for stemmen, særlig for sangstemmen, hva den er og hva som er med på å forme den utgjør på mange måter utgangspunktet for denne oppgaven. Det finnes flere perspektiver på stemmen som jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven. Disse teoretikerne, slik som Barthes (1996), Frith (1996), Jungr (2002) og Lønstrup (2004), peker på at stemmen har flere perspektiver enn det rent fysiologiske. Et av perspektivene, som er beskrevet av Barb Jungr (2002), er at stemmen er preget av personens psyke og av personens historie. Et annet aspekt er å vektlegge stemmens kobling til kroppen i videre betydning enn den rent fysiske stemmeproduksjonen (Barthes 1996). Dersom det er slik at stemmen er preget både av fysiske og psykiske aspekter, og samtidig av personens historie, ser jeg for meg at et sanglig uttrykk også må romme mer enn god teknikk. Derfor blir det også viktig for oppgaven å forsøke å fremstille de ulike sidene ved stemmen som til sammen utgjør uttrykket.

Interesse for gospel og soul

Siden jeg var liten har jeg sunget i kor og gospelsjangeren ble noe jeg både likte å høre på og å synge selv. Gospelmusikken har hatt stort innpass i de kristne sammenhengene jeg har vært engasjert i, slik som barnekor, ungdomskor og i møte- og gudstjenestesammenheng. I denne sjangeren finnes det et personlig engasjement som, slik jeg ser det, går langt utover tekniske ferdigheter. Engasjementet virker å ha røtter i noe som er dypere enn tekniske ferdigheter. Hos amerikanerne med afrikansk opprinnelse hvor sjangeren har oppstått, har den sosiale konteksten og de historiske røttene skapt et behov for et, i mine øyne, sterkt og personlig uttrykk. Denne måten å uttrykke seg på har vakt oppmerksomhet også i Norge, og Europa for øvrig, til tross for at vi ikke har den samme sosiale konteksten eller de samme historiske røttene som de afrikansk amerikanske. Musikken i seg selv, og den sterke uttrykksformen, har gitt inspirasjon til oppstart av flere gospelkor, hvor Oslo Gospel Choir kanskje er Europas mest kjente.

I løpet av studietiden har jeg blitt stadig mer interessert i soulmusikken. Som jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven har soul sine røtter i gospel, og soul kan sies å være en verdslig versjon av gospelmusikken. Soul hadde sin storhetstid på 60-tallet, og var sentral i borgerrettighetsbevegelsen. I denne oppgaven ønsker jeg å fokusere på sangen, altså vokalen, i soulsjangeren. Min egen interesse for soul er naturligvis nært knyttet til min interesse for gospel, noe som reflekterer både min musikksmak og i en viss grad miljøet jeg har vokst opp i. Utover denne personlige interessen dreier valget om å fokusere på denne sjangeren seg om at uttrykket i soul synes å ha en tydelig tilknytning til konteksten musikken ble til i. Med kontekst tenker jeg her både på historiske røtter og på samfunnssituasjonen. Dette kan gi en innfallsvinkel til å forstå stemme og sang i et perspektiv som går utover det rent fysiologiske.

Problemstilling

Temaet for oppgaven er sanglig teknikk og uttrykk i soul. Målet er å belyse sangstemmens kompleksitet og mangfoldighet. For min egen del har også behovet for å klargjøre sangteknikkens rolle i sangen vært en viktig motivasjon for oppgaven, siden jeg ofte har stilt meg spørsmålet om hva som er sangteknikkens hensikt, eller funksjon. Jeg har med andre ord hatt et ønske om å kunne se sang i et større perspektiv enn det rent sangtekniske, samtidig

som jeg paradoksalt nok alltid har vært svært fasinert av sangteknisk dyktige sangere, slik som Houston og Carey.

Det tok tid å utarbeide selve problemstillingen, men spørsmålet om forholdet mellom uttrykket og teknikken i sang har lenge vært i fokus i arbeidet med oppgaven. Jeg har i hele oppgaveprosessen vært opptatt både av måter å synge på og hva som påvirker at man synger som man gjør for å uttrykke noe gjennom sangen. Jeg ønsker derfor i denne oppgaven å se på hvilke faktorer som kan være med på å forme en sangstemme. Ved å forholde meg til en bestemt sjanger og se på opphavet og særtrekkene i denne sjangeren, håper jeg å kunne få en viktig innfallsport til en bredere forståelse av sanglig uttrykk. Jeg vil også se på hvilken teknikk som ligger bak uttrykket og hvordan teknikken kan være bærer av mening, og dermed uttrykk. Med bakgrunn i dette har jeg kommet fram til følgende problemstilling:

Hvordan kan vi forstå forholdet mellom sanglig teknikk og uttrykk sett i lys av musikk sjangeren soul?

To sentrale begreper i problemstillingen er sanglig teknikk og uttrykk. Sanglig teknikk er det vi ofte kaller sangteknikk, som svært forenklet kan forklares som måten man synger på. Sangteknikk handler blant annet om hvordan stemmeapparatet kan produsere ulike stemmekvaliteter og klanger. Sanglig uttrykk handler om hva man ønsker å formidle gjennom sangen, altså et mer eller mindre bevisst valgt budskap, og kan dermed sees som selve meningsinnholdet i det som sangteknikken er med på å formidle. Hvordan måten man synger på, altså sangteknikken, påvirker det som formidles, er et viktig aspekt ved problemstillingen. Dette vil jeg prøve å svare på ved å gå inn i musikk sjangeren soul. Her håper jeg å kunne svare på hvilken sammenheng forholdet mellom sangteknikken og meningsinnholdet i sangen har med historiske røtter og kulturarv, samt med den sosiale konteksten. Et sentralt delspørsmål i denne sammenheng vil derfor være: Hva er det som har preget tilblivelsen av soul? Gospelmusikken blir også viktig her fordi den danner grunnlag for soulmusikken. På grunn av gospelmusikkens nærhet til soulsjangeren vil jeg også benytte meg av beskrivelser av sangen i gospel for å belyse sanglig teknikk og uttrykk i soul.

I forbindelse med soulsjangeren kommer vi inn på betegnelsen afrikansk-amerikansk. Dette er termen som brukes om etterkommerne av de afrikanske slaverne i USA. Jeg bruker ikke termen afroamerikansk. Dette er fordi man i engelsk språk har gått bort fra betegnelsen "afro

american”, og i stedet bruker ”african american”. Jeg ser det derfor naturlig å bruke afrikansk-amerikansk i denne oppgaven. Noen steder bruker jeg også betegnelsen svart.

Begrepet *gospel* er engelsk for evangelium, eller godt budskap, og brukes ofte om det kristne budskapet. Gospelmusikk er musikk med dette budskapet. Når jeg i denne oppgaven snakker om gospel, er dette i all hovedsak gospelmusikk med opphav i den svarte kirke der ikke annet er presisert. Denne musikken blir gjerne kalt svart gospel. Siden jeg her i all hovedsak snakker om svart gospel, forenkler jeg derfor begrepet til gospel når det dreier seg om svart gospelmusikk.

Faglig relevanse

Jeg er ikke alene om å interessere meg for stemme og sang. I den siste tiden er det levert flere masteroppgaver både om sangteknikk (Jensen 2002; Randa 2007) og om sang i ulike innfallsvinkler. En innfallsvinkel er spor av kultur og tradisjon i stemmen (Mundal 2007), mens en annen dreier seg om å se stemmen i en større musikalsk sammenheng (Amundsen 2006). Når jeg likevel har valgt å skrive en masteroppgave om sang, og da både om sang og kulturelle sammenhenger og stemme sett fra ulike perspektiver, er dette på bakgrunn av min oppfatning av at vi trenger å se sangteknikk og uttrykk i sammenheng. Dessuten er jeg av den oppfatning at sangteknikk i sammenheng med populærmusikk fortsatt et forholdsvis fersk tema, siden sangteknikk tidligere hovedsakelig har handlet om skolering av sangere innenfor klassisk vestlig musikk.

Metode

For å få en tilnærming til temaet som omfatter både de sanglige aspektene og de sjangermessige aspektene har jeg valgt en tredelt metodisk tilnærming. Siden jeg har forholdt meg til allerede nedskrevet litteratur om stemmen, sangteknikk og uttrykk, og litteratur om gospel og soul, er hermeneutisk teksttolkning en nærliggende metode. Videre ønsket jeg å komme nærmere inn på en sangers egne erfaringer av sitt sanglige uttrykk og forholdet sangeren har til sjangeren han plasserer seg innenfor. I forhold til dette perspektivet har jeg satt meg inn i det kvalitative forskningsintervju. Jeg ville også selv undersøke den sanglige teknikken og uttrykket hos denne sangeren og hos andre sentrale sangere innenfor sjangeren.

Derfor omfatter min metode også analyse av innspilt musikk. Jeg vil utdype hva denne analysen innebærer senere i kapittelet.

Hermeneutikk – tolkning og refleksjon

Hermeneutikk er fortolkning og fortolkningslære (Kjørup 1996) og er knyttet til skillet mellom forklarende og forstående vitenskaper (Dalland 2000). Begrepet hermeneutikk kan være noe forvirrende fordi det blir forstått og beskrevet i både bred og snever forstand. Kjørup påpeker at begrepet kan omfatte alle former for tekstanalyse og samtidig brukes om en snevrere tysk tradisjon som startet med Friedrich Schleiermacher og ender med Hans-Georg Gadamer (Kjørup 1996: 265-266). Men også i forhold til denne tyske tradisjonen endrer begrepet seg mye underveis, hos Schleiermacher finner vi en forholdsvis konkret tolkningsteori og metodelære, mens det hos Heidegger handler om filosofiske overveielser over mennesket som et tolkende vesen (ibid.: 266). I følge Alvesson og Sköldbberg (1994) er hermeneutikk en viktig refleksjonsform. Hermeneutikken har idéhistoriske røtter i renessansen hvor man finner to parallelle, delvis sammenvirkende, retninger. Den ene er den protestantiske bibelanalysen og den andre retningen er humanistiske studier av antikke klassikere. Det er teksttolkning, *eksegese*, som er utgangspunktet for hermeneutikken (ibid.: 115). En moderne oppfatning er at all forståelse er et resultat av fortolkning. Den opprinnelige oppfatningen gikk imidlertid ut på at fortolkning bare er noe man får bruk for dersom den umiddelbare forståelsen glipper (Kjørup 1996: 266).

Et hovedtema i hermeneutikken er i følge Alvesson og Sköldbberg (1994) at meningen av en del bare kan forstås om den settes i sammenheng med helheten. Et eksempel på dette er at en deltekst i Bibelen bare kan forstås om man ser den i sammenheng med hele Bibelen. Dette virker også motsatt og fører til det vi kaller den hermeneutiske sirkel; delen kan bare forstås sammen med helheten og helheten bare sammen med delene. Denne tilsynelatende uløselige motsigelsen kan løses dersom vi betrakter sirkelen som en spiral. Når man ser på en del og setter denne i sammenheng med helheten, blir helheten belyst på ny og dette virker igjen slik at man også ser delen i et nytt lys. Man står altså i en konstant veksling mellom del og helhet og får dermed en fordypet forståelse for begge. Sirkelen hvor man snakker om veksling mellom del og helhet kalles den objektiverende hermeneutikkens sirkel. Den objektiverende hermeneutikken er en av to retninger innenfor hermeneutikken. Den andre retningen kalles hos Alvesson og Sköldbberg for den aletiske hermeneutikken (ibid.: 131). Andre

vitenskapsteoretikere betegner gjerne dette begrepet som nyere eller moderne hermeneutikk. Den aletiske hermeneutikkens sirkel snakker om forståelse og forforståelse. Hva vi legger i begrepet "forståelse" trenger en avklaring. Søren Kjørup (1996) viser til Schleiermacher som påpeker at forståelse rett og slett er noe allment og dypt menneskelig, og at forståelsen er selve forutsetningen for det menneskelige fellesskap (ibid.: 271). Hermeneutiske problemstillinger er noe vi møter i dagliglivet, i alle former for møter mellom mennesker. Både muntlige som skriftlige ytringer kan trenge fortolkning. Det kan også like gjerne være dagens avis som skal tolkes, som antikke tekster. Det å forstå rommer to momenter, et språklig og et tankemessig, som betyr at vi kan dele tolkningen i en grammatisk og en psykologisk del (ibid.: 272). Vi har også en tredje hermeneutisk sirkel som omhandler forklaring og forståelse. Denne er lansert av Ricoeur og innfører et element av vitenskapelig teori inn i den humanistiske tolkningen. Det sammenfallende for de hermeneutiske sirklene er at de fremstiller en prosessuell, dialektisk løsning med alternering mellom polene av motsigelse som statisk betraktet kan fremstå som uløselig (Alvesson & Sköldberg 1994: 116-117).

Heideggers overveielser over mennesket som et tolkende vesen blir kalt den eksistensielle hermeneutikken og plasseres av Alvesson og Sköldberg som en retning innenfor den aletiske hermeneutikken (ibid.). Hos Heidegger dreier det seg i første rekke om spillet mellom den som skal forstå og det som skal forstås (Kjørup 1996: 277). Heideggers nye versjon av den hermeneutiske sirkelen poengterer at det å forstå forutsetter forforståelse, samtidig som forforståelsen kan være et hinder for forståelsen (Alvesson & Sköldberg 1994: 136). Man er aldri fri fra forforståelse:

För den existentiella hermeneutiken är varje individ redan från början ("alltid redan") präglad av sitt meningsfält, intentionalt i tid och rum. Detta betyder att han/hon aldrig er fri från förföreställningar, ärvda från det förflutna, förutfattade meningar (ibid.: 135).

Å jobbe med en oppgave som denne kan sees som en hermeneutisk prosess. Denne prosessen er hermeneutikk i praksis og bør i følge Alvesson og Sköldberg innlemme både den objektiverende og aletiske metoden, altså både en veksling mellom del og helhet og mellom forståelse og forforståelse. Som en følge av dette er fakta aldri rene og opprinnelige, men et resultat av tolkninger. Forståelsen av tekster er derimot det sentrale og i forbindelse med forståelsen er det viktig å være klar over at man alltid bærer med seg en forforståelse av

teorier, referanserammer, begrep og vurderinger som man tolker tekstene i lys av. Man starter ikke med "rene ark". I løpet av den hermeneutiske prosessen endres for forståelsen, og dette påvirker igjen det videre arbeidet. Det er først i denne prosessen at forståelsen kan utvikles.

Den hermeneutiske tilnærmingen, i bred forstand, gjør seg gjeldende både i forhold til intervjuet og den musikalske analysen. Dette fordi jeg under hele arbeidet gjør vurderinger, reflekterer og tolker. I forhold til den musikalske analysen vil det være helt naturlig at min egen forståelse både av sanglig teknikk og uttrykk preger de tolkningene jeg gjør. Dette innebærer følgelig at andre kunne ha gjort andre vurderinger og tolkninger. Postholm (2005) påpeker også at den kvalitative forskningen påvirkes av forskerens subjektivitet gjennom at man tar med seg erfaringer og allerede fortolkede teorier til forskningsfeltet (ibid.: 25). Noen av vurderingene, refleksjonene og tolkningene jeg har gjort i forkant, underveis og i etterkant av intervjuet kommer frem i det følgende underkapittelet.

Det kvalitative forskningsintervju

Forskningsintervjuet beskrives av Steinar Kvale¹ som en faglig konversasjon. Han definerer det som "et intervju som har som formål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene" (1997.: 21). I intervjuet er det forskeren som definerer og kontrollerer situasjonen, fordi temaet angis av intervjueren og han eller hun følger kritisk opp intervjupersonens svar på spørsmålene. Samtale er i seg selv en eldgammel måte å tilegne seg kunnskap på, men systematisk intervjuforskning er et nytt fenomen som bare har eksistert i noen tiår innenfor moderne samfunnsvitenskap. Samtaleformen har tilhørt filosofien og de humanistiske fagene. I økende grad har nå det kvalitative intervjuet blitt etablert som forskningsmetode.

Intervjuet er bokstavelig talt en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse. *Inter* betyr mellom og *view* betyr synspunkter. Kvale definerer samtalen som en "muntlig utveksling av tanker, observasjoner, ideer og meninger" (ibid.: 30). Man skiller mellom bruk av samtale som en del av den hverdagslige interaksjon, som en faglig utveksling og som en filosofisk dialog. Forskningsintervjuet er en type faglig samtale. Dette fordi man har en metodisk bevissthet rundt spørreformen, hvor man fokuserer på dynamikken i interaksjonen mellom intervjueren og den intervjuede, og har en kritisk

¹ I den følgende delen baserer jeg meg på Kvale (1997).

innstilling til det som blir sagt. Videre har forskningsintervjuet et asymmetrisk maktforhold. Det er fagpersonen som har ansvaret for utspørringen av en mer eller mindre frivillig og naiv intervjuperson. I intervjuet er spørsmålsstillingen ensidig, fra fagpersonen til intervjupersonen. Og man har gjerne spesifikke, og av og til motstridende, underliggende hensikter med intervjuet.

Forskningsintervjuet gir kvalitative tekster i stedet for kvalitative data og gjenspeiler alternative oppfatninger om samfunnsvitenskapelige emner. I dagens forskning er det økende fokus på forståelse som oppstår gjennom samtaler med de menneskene som skal forstås. Kvale beskriver det slik:

Intervjupersonene besvarer ikke bare spørsmål som er forberedt av en ekspert, men formulerer også selv sin egen oppfatning av verden de lever i, gjennom dialog med intervjueren (ibid.: 25).

I følge Kvale finnes det få standardregler eller felles metodologiske konvensjoner i de kvalitative forskningsmiljøene. Tidligere har det knapt forekommet lærebøker hvor metodespørsmål i forhold til det kvalitative intervju har blitt diskutert. Han påpeker også at det ikke finnes noen felles prosedyre for intervjuforskning, men at det finnes mangfoldige former for forskningsintervjuer. Også intervjuanalyser kan variere mye. Mens intervjuet pågår er det også mange metodologiske beslutninger som må fattes. Dette krever et høyt ferdighetsnivå hos intervjueren.

Da jeg bestemte meg for å prøve å få til et intervju med den svenske sangeren Samuel Ljungbladh, var dette først og fremst fordi min oppfatning var at han hadde et bevisst forhold til sitt uttrykk. Ved å intervjuer han håpet jeg på å få hans perspektiv på sitt eget uttrykk og måten han synger på. Samtidig kunne jeg få et inntrykk av hva som hadde formet han som sanger, om han var skolert eller om det var andre ting som hadde formet sangstemmen hans. Tilknytningen til gospel og soul var også av betydning, siden det er sangstemmen sett i forhold til soulsjangeren som er temaet i denne oppgaven.

Det er viktig at en intervjuundersøkelse er godt forberedt. Kvale beskriver to sider ved forberedelsene. Det ene kaller han tematisering og den andre planlegging. Med tematisering mener han at det er viktig med en begrepsmessig klargjøring, teoretisk analyse av temaet og formulering av spørsmålsstillinger. Planlegging er viktig for å få en metodisk velkontrollert undersøkelse og en riktig utvelgelse av intervjuobjekter. Man må være bevisst på at

uforutsette ting kan påvirke prosessen. For eksempel kan transkriberingen ta mer tid enn planlagt. I forberedelsene er det særlig tre spørsmål som er viktige å stille seg og å kunne svare på. De tre spørsmålene er hva, hvorfor og hvordan. Hva-spørsmålet viser til at man må innhente forhåndskunnskap om emnet for å kunne vite hva som skal undersøkes. Hvorfor-spørsmålet hjelper til med å klargjøre formålet med studien. Hvordan-spørsmålet hjelper oss til å innhente kunnskap om ulike intervju- og analyseteknikker og til å bestemme hvilken metode man skal benytte seg av for å innhente den ønskede kunnskap. Metode kan beskrives som veien til målet, og for å kunne bestemme metode må man derfor vite hva målet er og fastlegge innholdet i og målet med studien. Derfor må man besvare hva og hvorfor før man bestemmer seg for hvordan. Før selve intervjuet bør man ha skaffet seg en begrepsmessig og teoretisk forståelse av fenomenene som skal undersøkes. Slik kan man skape et grunnlag for tilførelse og integrasjon av ny kunnskap. Dette er viktig for å kunne stille de rette og viktige spørsmålene. Man bør også gjøre nødvendige etiske vurderinger omkring intervjupersonens samtykke og konfidensialitet, og sørge for tilstrekkelig informasjon til intervjupersonen. I forhold til intervjuet i forbindelse med denne oppgaven innhentet jeg samtykke fra intervjupersonen til å bruke fullt navn i oppgaven. Intervjuets karakter var heller ikke av en slik art at det ville utlevere spesielt personlige opplysninger, eller berøre noen form for terapeutiske problemstillinger.

Jeg ønsket også at mitt intervju skulle være best mulig forberedt. Derfor bestemte jeg meg for å gjennomføre et prøveintervju med en korvenninne som en del av forberedelsesprosessen. På denne måten skulle jeg både teste ut spørsmålene jeg hadde laget i intervjuguiden samt prøve ut intervjusituasjonen i praksis. Jeg hadde også lånt opptaksutstyr som jeg ikke var helt kjent med og derfor var det greit å få teste ut dette også. Prøveintervjuet fant sted på en rolig kafé og jeg fant ut at opptaksutstyret fungerte fint i en slik setting. Underveis i intervjuet skjønnte jeg snart at vi begge hadde tatt på oss andre roller i forhold til hvordan vi ellers oppfører i forhold til hverandre. Jeg gikk inn i en rolle som intervjuer. Jeg ble også klar over at spørsmål som for meg tydelig ledet mot et bestemt tema ikke var like opplagte for intervjupersonen. I forbindelse med at jeg hadde lest en del om temaet og på noen områder gjort meg opp mine egne tanker, hadde jeg den oppfatningen at enkelte spørsmål skulle bekrefte det jeg hadde tenkt. Slik ble det altså ikke i alle tilfeller. Det var en nyttig erfaring å se at spørsmålene kunne lede til andre svar enn det jeg selv hadde tenkt meg. Jeg fikk altså testet ut formulering av spørsmål og situasjonen i seg selv. Jeg transkriberte også deler av intervjuet i etterkant for

å få en opplevelse av hvor tidkrevende dette var, finne ut hvordan jeg ville transkribere intervjuet og for å sjekke om opptaksutstyret gjorde et tydelig nok opptak.

Intervjuguiden min ble laget i forhold til at jeg ønsket å bruke en halvstrukturert intervjuform (Tabell 1). Da forholder man seg til en intervjuguide som først og fremst angir temaene man vil komme inn på, og som har forslag til spørsmål. Jeg laget en intervjuguide som hovedsakelig var inndelt i tre emner. De tre delene omhandlet spørsmål omkring sjangeren, teknikk og uttrykk. Grunnen til at jeg brukte både gospel og soul som sjangerreferanser i spørsmålene, var rett og slett fordi jeg var usikker på hvilken sjanger intervjupersonen selv plasserte seg innenfor. Jeg ønsket derfor ikke å legge føringer for sangerens eget forhold til sjanger ved å på forhånd plassere han i den ene eller den andre sjangeren. I tillegg hadde jeg forberedt noen innledende spørsmål om hans bakgrunn.

Tema	Spørsmål
Bakgrunn	Hva er din bakgrunn som sanger? Når begynte du å synge? Har du endret stil?
Sjanger	Hva legger du i begrepet gospel/soul? Hvorfor begynte du å synge gospel/soul? Hvordan vil du beskrive gospel/soul som uttrykk? - Hva med sangen i gospel/soul, hvordan vil du beskrive den? Kaller du deg selv gospel eller soulsanger? I tilfelle soul, hvorfor ikke gospel? Hva tenker du om deg selv som hvit/skandinavisk gospel/soulsanger?
Uttrykk	Hva ligger bak uttrykket i gospel/soul? Eller ligger det noe bak? En kjerne? Hvordan ville du beskrive ditt eget uttrykk? Hvilken funksjon har teksten for deg når du synger? Hva er viktig for et godt uttrykk – god formidling? Hvor viktig del er selve stemmen for det totale uttrykket? Hva er det du ønsker å formidle?
Teknikk	Hvor viktig er sangteknikk for deg? Hva tenker du om sangteknikk? Har du noen gang hatt problemer med stemmen? Hvordan har du lært deg å synge som du gjør? Hva tenker du om måten du synger på? Er du selvlært som sanger?

Tabell 1: Intervjuguide

Etter at intervjuet var gjennomført ble lydopptaket transkribert fra muntlig tale til skriftlig tekst. Det er viktig å være klar over at et lydopptak ikke fanger opp visuelle aspekter ved intervjusituasjonen, slik som omgivelser, ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Dermed er lydopptaket en dekontekstualisert versjon av intervjuet. Et annet problem er at man ofte betrakter transkripsjonen som det solide, empiriske materialet i intervjuprosjektet. Men utskriften er ikke klippefaste data, fordi de blir kunstige konstruksjoner av kommunikasjon når de blir overført fra muntlig til skriftlig form. Dersom det er dårlig lyd kvalitet på opptaket, er også dette et usikkerhetsmoment fordi man kan høre feil. I mitt tilfelle ble opptaket gjort i et rom uten bakgrunnsstøy og intervjupersonen snakket klart og tydelig.

Det er komplisert å vurdere intervjuetranskripsjonens gyldighet og si hva som er en gyldig transkripsjon. Man kan få ulike transkripsjoner av samme lydopptak, og disse er forskjellige, skriftlige konstruksjoner av det samme muntlige utsagn. Transkripsjonen innebærer oversettelse fra et muntlig språk som har sine egne regler, til et skriftlig språk som har helt andre regler. Transkripsjonene blir dermed ikke kopier eller gjengivelser av den egentlige realitet, men er tolkninger. Derfor finnes det ingen sann, objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form. Man må heller spørre seg hva som er nyttig transkripsjon. Å transkribere intervjuet er en måte å strukturere intervjusamtalen på slik at den er bedre egnet for analyse. Det er lettere å få oversikt over intervjuet når det foreligger i skriftlig form. Denne struktureringen er også begynnelsen på analysen. Når intervjuet er transkribert er det lettere å kategorisere og kode de forskjellige uttalelsene. Hvilken transkriberingsform man velger er avhengig av hvordan transkripsjonen skal brukes. Dersom hovedmålet med intervjuet er å gi et generelt inntrykk av intervjupersonen synspunkter kan det være greit å omformulere eller fortette uttalelsene. Jeg valgte i første rekke å transkribere intervjuet ved å inkludere mest mulig av lydene i det muntlige språket. Derimot har jeg valgt å fortette uttalelsene og tilpasse dem til et skriftlig språk når de gjengis i oppgaven. Dette har bakgrunn i at jeg ikke er ute etter å gjøre en sosiolingvistisk eller psykologisk analyse av intervjuet. Et eksempel på en slik fortetting er som følger:

Originalt utsagn: *Jo, och då, så i början när jag börja sjunga soul då så jag skrek ju.*

Fortetting: *Jo, så i början när jag börja sjunga soul så skrek jag ju.*

I dette eksempelet har jeg tatt bort ord som oppleves som muntlige tilleggsord for å gjøre utsagnet lettere å forstå som skriftlig språk.

Analyse av sanglig teknikk og uttrykk i soul

Et hovedanliggende i oppgaven er altså å se på sangteknikken og det sanglige uttrykket i soul. For å kunne gi eksempler på stemmebruk, sangteknikk og sanglig uttrykk ønsker jeg å vise til innspilt musikk. Fordi det er stemmen og dens teknikk og uttrykk som er i fokus i denne oppgaven ønsker jeg ikke å gå inn i en utdypende populærmusikalsk analyse som tar for seg de minste musikalske parametre i detalj (eksempelvis populærmusikalsk analysemetode som hos Tagg (2000)), men vil fokusere på det vokale, sangteknikken og det sanglige uttrykket. Jeg ønsker å bruke Cathrine Sadolins (2000) kategoriseringer av stemmen i fire sangtekniske funksjoner for å beskrive soulsangeres teknikk. Hun beskriver også ulike effekter som man kan "legge på" stemmen etter at man har valgt grunnfunksjon. Jeg vil også se etter bruken av slike effekter hos sangerne. Grunnen til at jeg har valgt å bruke Cathrine Sadolin vil jeg utdype senere i oppgaven. Der vil jeg også beskrive stemmefunksjonene og effektene i det tekniske systemet hun kaller "komplett sangteknikk"².

Denne oppgaven gir ikke rom for å gjøre en fullstendig kartlegging av all bruk av sangteknikk i soul, det ville være en svært tidkrevende affære og tjener heller ikke nødvendigvis til å svare på min problemstilling. Jeg vil derimot konsentrere meg om noen sangere som har vært sentrale og stilskapende og som sammen kan representere et forhåpentligvis variert utvalg. På denne måten vil jeg forsøke å gi et inntrykk av soulens teknikk og uttrykk. Jeg vil også ta med noen eksempler fra et par av dagens soulsangere, blant annet intervjuobjektet, for å se hvordan teknikken og uttrykket kan beskrives i dag. Når det gjelder utvalget av disse, er det gjort på noe forskjellig grunnlag. Samuel Ljungbladh har jeg først og fremst valgt fordi jeg ville ha mulighet til selv å analysere sangen hans, i tillegg til å undersøke hans egne betraktninger i et intervju. Utvalget av de to andre sangerne, John Legend og Amy Winehouse, er gjort med tanke på at de sanglige uttrykkene deres umiddelbart fremstår som forskjellige. De er også kjente artister med internasjonalt gjennomslag.

At stemmen er sentral i populærmusikken understrekes av blant annet Middleton (1990: 262). Han påpeker at sang ikke bare har en melodisk, men en vokal side, og den vokale siden er stemmen: "the voice, in its commonly understood significance as the profoundest mark of the human" (ibid.: 262). Det kan likevel være utfordrende å beskrive stemmen som uttrykk. Theo

² På dansk heter dette systemet "komplet sangteknik". Jeg oversetter dette til norsk når jeg snakker om systemet og ikke om tittelen på Sadolins bok.

van Leeuwen (1999) forklarer plassen sound³ har i populærmusikk, og ulike måter å beskrive sound på:

In contemporary popular music sound matters more. Key singers and instrumentalists develop their own, immediately recognizable styles of singing and playing, and, thanks to recording, these can now become part of the language of music and be imitated and transformed by countless others. Saxophones can be soft and mellow, or tense and strident, sound like a horse whisper or a foghorn in the mist. Voices can be soft, smooth and well oiled, or rough, raspy and cracked. And singers as well as instrumentalists use a large repertoire of howls, wails, groans and other vocalizations (ibid.: 127).

Han påpeker at et hvert sound innebærer en kombinasjon av flere særpreg. En stemme er ikke enten høy eller lav, eller bare anspent eller avslappet. Inntrykket av soundet kommer av sammensetningen av slike særpreg, og i hvilken grad disse fremtrer, altså for eksempel hvor høy eller lav en stemme er. Samtidig er det gjerne et problem at ulike særpreg har ulik mening ut fra konteksten de opptrer i. En type stemme kan altså beskrives med mange adjektiver, og disse adjektivene kan kobles med ulik verdi i ulik kontekst. Løsningen på dette er i følge Leeuwen:

[...] to go beyond the adjectives, and consider what the sounds actually are, or rather, how they are actually materially produced, and with what range of meanings and values they can therefore potentially become associated (ibid.: 130).

Leeuwen peker på sju forskjellige særpreg, eller særtrekk. Disse er *tension*, *roughness*, *breathiness*, *loudness*, *pitch register*, *vibrato* og *nasality*. *Tension* angir grad av anspenthet. Det motsatte av den ansente lyden (*tense*) er en avslappet lyd (*lax*). Lyden er det beskrivelsen tilsier: "The sound that results from tensing not only *is* tense, it also *means* 'tense' – and *makes* tense" (ibid.: 131). *Roughness* er en beskrivelse som brukes om stemmer hvor man kan høre andre ting enn stemmen i seg selv: "friction sounds, hoarseness, harshness, rasp" (ibid.: 131). Det motsatte finner vi i en stemme som er *smooth*, en ren stemme hvor det ikke er annen støy på stemmen. Hva som er verdsatt av rene stemmer eller stemmer med støy avhenger av konteksten. Leeuwens eksempel viser til at det i klassisk vestlig musikk gjerne

³ Engelsk for lyd eller tone, klang. Jeg bruker denne engelske betegnelsen der den også rommer mer enn én bestemt lyd kvalitet, slik vi ofte tenker om det norske ordet lyd, og dermed kan brukes som betegnelse for et større lydbilde.

skal være polerte og perfekte stemmer, mens det er annerledes i den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. *Breathiness* er når pusten blander seg inn med stemmen. Dette er en annerledes effekt en *rough*. Den er alltid myk samtidig, og svært ofte forbundet med intimitet. Graden av *softness*, om en stemme er svak (*soft*) eller sterk (*loud*) i volum, assosieres ofte med avstand. Resultatet blir at stemmen gir svært ulik mening:

The loud voice carries furthest and claims most territory. The soft voice, on the other hand, excludes all but a few others, and therefore becomes associated with intimacy and confidentiality (ibid.: 133).

Pitch register viser til hvor i leiet stemmen befinner seg. Hva som assosieres med begrepene høy og lav varierer i forhold til kjønn og alder. *Vibrato* angir bevegelse, og det er gjerne følelser som gjør oss beveget. En stødig tone kan gjerne forbindes med en stemme som er ikke er beveget. Vibrato kan altså peke på økt følsomhet eller tap av kontroll. Her kan vi finne ulike former og grader av vibrato. *Nasality* (nasalitet) er nært knyttet til beskrivelsen av stemmen som anspent, og har svært ofte vært knyttet til negative verdivurderinger. Å definere hva nasalitet er har vært vanskelig, men van Leeuwen antar at det er en kombinasjon av to faktorer:

[...] vocal tension and what has been called a 'cul-de-sac resonator' (West *et al.*, 1957), that is, a resonating chamber which opens off from the passageway through which the sound escapes to the air, but is itself closed off (ibid.: 136).

Disse ulike særpregene og hva de betyr kan hjelpe oss til å forstå hva soundet formidler. Leeuwen oppsummerer:

Sound quality is multidimensional, a combination of different features which all help define what the sound quality presents or represents (ibid.: 140).

Siden jeg i denne oppgaven fokuserer på sangteknikk og uttrykk ser jeg det ikke tjenlig å bruke notasjon, men innspillinger som kilde til analysen. I følge Tagg (2000) skal ikke notasjon være analysens hovedkilde når vi analyserer populærmusikk. Dette er blant annet fordi musikken ikke er laget for å bli lagret eller distribuert som notasjon, siden en stor del av viktige parametre av musikalsk uttrykk enten er vanskelig eller umulig å skrive ned med tradisjonell notasjon. Et annet problem er at viktige parametre for analyse av kunstmusikk, form og tematisk konstruksjon ikke nødvendigvis er det viktigste i populærmusikk. Her er

kanskje klang og sound vel så viktig, men dette framgår ikke av notasjon, men må høres (ibid.: 76).

Oppgavens videre struktur

I de to neste kapitlene presenterer jeg henholdsvis musikk sjangeren soul og noen perspektiver på stemmen. I kapitlet om soul tar jeg for meg sjangerens opprinnelse og historie, konteksten som musikken ble til i og viktige stilskapere og stilretninger. Siden går jeg inn på noen perspektiver på stemmen sett ut fra ulike teoretikers ståsted. Disse kapitlene er relevante som bakgrunn for kapittel fire og fem hvor jeg ser på sangteknikk og sanglig uttrykk, om enn på litt forskjellige måter. I kapitlet om sangteknikk gis det først en kort presentasjon av sangteknikk i populærmusikk før jeg gir en noe mer inngående forklaring av Cathrine Sadolins sangtekniske system. Videre kommer den musikalske analysen av sangteknikk. Denne analysen brukes videre i kapittel fem for å utdype hva som formidles gjennom teknikken. I dette kapitlet kommer jeg også inn på funnene fra intervjuet med Samuel Ljungbladh, og jeg vil forsøke å sette dette i sammenheng med andre funn fra litteratur og de musikalske eksemplene. I kapittel seks vil jeg prøve å sammenfatte forholdet mellom sangteknikk og sanglig uttrykk og plassere det som har kommet frem i disse kapitlene i forhold til soulsjangeren.

2. Soul

I det følgende kapittelet vil jeg ta for meg musikk sjangeren soul. Begrunnelsen for å skrive et eget kapittel om soul er som nevnt å gi et bilde av den historiske og sosiale konteksten denne musikken har blitt til i, samt beskrive musikkstilen gjennom de artistene og, i soulens tilfelle, plateselskapene som har vært med på å skape denne musikk sjangeren. Forhåpentligvis gir dette et helhetlig bilde av soulmusikken som videre kan hjelpe oss til å få en forståelse av forholdet mellom sanglig teknikk og uttrykk og på hvilken måte sang kan reflektere historiske og sosiale faktorer.

En historisk, musikalsk og sosial bakgrunn

”The African American experience”

“The African American experience” er betegnelsen på de afrikanske amerikanernes historie fra slavetiden. Siden ”the African American experience” har preget det afrikansk-amerikanske samfunnet og kulturen helt fram til i dag, vil jeg peke på noen av de forholdene som også har vært viktig med tanke på den afrikansk-amerikanske musikken.

På 1600-tallet slo europeiske bosetninger seg ned på USAs østkyst med sin europeiske kultur i bagasjen. Salmene var den dominerende formen for kristen musikk på denne tiden, og disse ble sunget både i menighetene og i hjemmene. I 1629 kom de første slavene til USA, hovedsakelig til sørstatene og plantasjonene der (Cusic 2002). Musikken ble slavenes viktigste måte å holde fast ved de afrikanske røttene sine siden familier hadde blitt splittet og de ble fratatt alt av personlige eiendeler. Afrikanske religiøse ritualer fikk de ikke lov til å utføre, og trommer ble også forbudt fordi de ble sett på som hedenske (Rolfesnes 2002). De hvite forsvarte sitt lave syn på slavene gjennom sin egen religion. Don Cusic forklarer det slik:

Many Christian whites perpetuated the myth that blacks were descendants of the biblical Ham, wicked son of Noah, and that their bondage was a mark of sin from God (Cusic 2002: 49).

Undertrykkelsen til tross overlevde mye av den afrikanske musikkarven. Og siden slavene ikke fikk lære seg å lese og skrive, ble den muntlige overleveringen svært viktig (Rolfesnes 2002).

Det de svarte opplevde gjennom slaveriet var med på å forme afrikansk-amerikansk kultur og musikk. For slavene ble musikken et redskap for å stå imot presset fra de hvite. Musikken som de hvite prøvde å lære slavene ble afrikanisert og resultatet ble en blanding av to kulturer. Det fødtes en ny type sanger hos de hvite gjennom vekkelsene etter revolusjonen. Disse ble kalt spirituals. Med vekkelsene fulgte også synet på at alle mennesker, uansett status eller rang, skulle ha tilgang til Gud. Dette, også kalt "White Man's Burden", gjorde at de hvite ville omvende slavene til kristendommen for at sjelene deres skulle bli reddet (Cusic 2002). Målet med å formidle evangeliet for slavene var også at de skulle bli lydige og ydmyke. I stedet så slavene sin egenverdi i lys av dette budskapet, og de begynte å drømme om frihet. Negro Spirituals stod sentralt i de usynlige kirkene som slavene dannet (Rolfesnes 2002: 27), og disse var slavenes egne tilpasninger av de hvite sangene (Cusic 2002: 49). Som nevnt ble musikken slavenes viktigste språk, og den ble et redskap til å holde håpet og troen ved like (Rolfesnes 2002).

De hvite bosetterne hadde lagt stor vekt på teksten, men hos de svarte ble det lagt større vekt på selve musikken. Slavene gjorde forsøk på å lære seg de hvites sanger, men siden de ikke kunne språket så godt ble de sunget annerledes, særlig med tanke på uttale og mangel på vokabular. Når melodiene ble sunget av slavene, ble de annerledes siden de fikk en helt ny rytme og en annen "følelse" enn hos de hvite. Denne "følelsen", sier Cusic, er karakteristisk for svart gospel:

So, even though the blacks and whites often sang the same words, learned from the same sources, the results were two entirely different songs, with the black gospel songs rhythmical in a way the white songs never were (Cusic 2002:50).

Historisk gospel – musikalsk bakgrunn for soul

Musikalsk sett er det i den svarte gospelmusikken at soul har sitt utspring. Og fordi gospel og soul musikalsk sett er så nært knyttet til hverandre, er naturlig nok gospelens opphav viktig for soul. I gospelmusikkens historie er Thomas Andrew Dorsey et svært viktig navn. På grunn av hans sterke innflytelse blir han kalt "Father of Gospel Music" (Darden 2004: 164). Musikkpastorens sanger skulle definere gospelmusikken slik vi kjenner den i dag. I den verdslige musikken var han kjent som pianist under navnet "Georgia Tom", men det var gjennom gospelmusikken han fant sitt kall. Hans mest produktive tid var 1930-årene, da

depresjonen skapte et behov for hans optimistiske og oppløftende sanger. Sangene var bygd på blueskjema, mens tekstene rettet seg mot de fattige og utstøtte. Med den årlige "Gospel Singers' convention", som Dorsey etablerte i 1932, ble perioden 1945-1960 en "Golden Era for Gospel" (Cusic 2002: 53). Gospelmusikken fra Dorsey til og med gospelens gullperiode blir definert som historisk gospel (Rølsnes 2002: 35-36).

Svart gospel hadde et eget sound som tok i bruk rytmer fra jazz og sangstilen til blues (Cusic 2002: 53). Som nevnt over forklarer også Don Cusic at de svartes musikk hadde en spesiell "følelse", og i følge ham har dette sine røtter i "the African American experience":

This "feeling" in music, which is uniquely black, comes from a deep-felt emotionalism anchored in the African American experience and a certain hopelessness in their earthly life that is balanced with a shining hopefulness in their life to come (ibid.: 53).

I gospel er stemmen det essensielle instrumentet, liksom gitar er det i blues. Headlam (2002) forklarer hvor uttrykket kommer fra:

Gospel expression stems from worksongs, church singing, camp and revival meetings, and encompasses spirituals and other religious styles including the choral jubilee singing. The rhythm of gospel is a vocal rhythm, in the tradition of church preaching, where handclapping sets the beat (ibid.: 171).

Sangernes individualistiske stil var et kjennetegn for musikken, sjeldent ble en sang sunget likt to ganger. På grunn av vekten på improvisasjon ble sangene en ny opplevelse både for sanger og publikum hver gang. Og siden det var vanskelig å skrive ned sangene levde den muntlige tradisjonen videre. De nedskrivningene som ble gjort var hovedsakelig en tekstlig hjelp for sangerne og et akkordskjema for pianistene (Cusic 2002: 54).

Det urbane afrikansk-amerikanske samfunnet

Soul har også en sterk politisk tilknytning, og de svartes sosiale kontekst på 1900-tallet er av stor betydning for musikkstilen som oppstod på 1950-tallet. På 1900-tallet emigrerte svært mange svarte fra sørstatene til nordstatene, og det oppstod svarte urbane samfunn. I det svarte urbane samfunnet fant man flere institusjoner som til sammen utgjør det som av Mark Anthony Neal (1999) kalles "The Black Public Sphere". Her stod særlig den svarte kirken og

borgerorganisasjoner sentralt, men også mindre formelle steder som barbersalonger, skjønnhetssalonger og dansesteder. For eksempel var Harlem, New York, et sted hvor disse institusjonene var tydelige og viktige. Sett i forhold til den store migrasjonen av svarte fra sør til nord, forklarer Neal at mange av institusjonene i "the Black Public Sphere" har vært uvurderlige når det kom til "the transmission of communal values, traditions of resistance, and aesthetic sensibilities" (ibid.: 1-2). Institusjonene var også forsøk på å gjenskape de såkalte "covert social spaces", skjulte sosiale fellesskap slik som den svarte kirken, som de svarte hadde hatt i sør (ibid.: 2).

Rhythm and blues (r&b) oppstod i den afrikansk-amerikanske urbane konteksten. Blokhuis og Molde (1996) betegner r&b som en form for "svart storbymusikk" som var klart jazzinspirert; i hovedsak fra swingjazz og storband. Etter 1949 ble r&b en samlebetegnelse for all svart musikk i listesammenheng. Pionerene innen svart storbymusikk var førstegenerasjons innflyttere til byene. Blant disse nevner Blokhuis og Molde gitaristen T-Bone Walker og pianisten Fats Domino (ibid.: 130).

Neal (1999) påpeker at det afrikansk-amerikanske samfunnet har en "diasporic nature" (ibid.: 12). Han forklarer hvordan diasporabegrepet opprinnelig har vært brukt om jødene, men at det i senere tid har blitt en vanlig begrep også i forhold til afrikanske folk, slik som det afrikansk-amerikanske. I sammenheng med dette vil jeg også trekke inn Paul Gilroy (1993) og hans betraktninger om "double consciousness". Begrepet har han hentet fra Du Bois, og det har opprinnelig blitt brukt om svarte amerikanere, men Gilroy vil utvide det til å gjelde alle etterkommere av slavebefolkninger generelt. Begrepet viser til en dobbelthet i disse folkenes identitet, mellom nasjonal identitet i det landet man bor i og samtidig en sterk tilknytning til røttene i Afrika, altså mellom nasjonal identitet og raseidentitet. Neal (1999: 12) mener at diasporatilstanden hos det afrikansk-amerikanske folket belyses av "The Black Public Sphere" i det urbane nord og masse migrasjonene som bidro til utviklingen av det svarte urbane samfunnet. Utfordringene til menneskene i dette samfunnet hadde (og har kanskje) nettopp med identitetstilknytning å gjøre:

At the core of this newly defined diasporic construct were challenges to maintain community and distribute communal sensibilities across the chasms of location and dislocation (ibid.: 12).

Gilroy mener diasporabegrepet fortsatt er aktuelt å bruke i forhold til å fokusere på den politiske og estetiske dynamikken i de svartes historie i den moderne verden (Gilroy 1993: 80).

“The Chitlin’ Circuit” var et løst nettverk av svarte nattklubber, “juke joints” og “after hour clubs”. Disse var uvurderlige for: “the creation of common aesthetic and cultural sensibilities among the African-American diaspora” (Neal 1999: 30). “The Chitlin’ Circuit” hadde en spesielt viktig rolle i forhold til skapelse, vedlikehold og distribusjon av det svarte musikalske uttrykket i tiden etter andre verdenskrig. Neal påpeker at dette nettverket også var viktig for at soul skulle kunne utspille sin politiske rolle:

Soul’s singular role during the Civil Rights and Black Power movements as a conduit for political expression [...] would have been virtually impossible without the solidification of the Chitlin’ Circuit in the 1950s (ibid.: 31).

Musikken, stilsakerne og ”skolene”

Soul

Soul er altså en videreføring av afrikansk-amerikanske musikkformer som ble utviklet på midten av 50-tallet, og den hadde sin storhetstid gjennom hele 60-tallet (Blokhus & Molde 1996). Soul var et begrep som uttrykte den fargede amerikaners selvbylde og selvbevissthet. For eksempel var “soul food” mat som var vanlig å spise i de fargede bydelene og “soul brother” ble brukt om fellesskapet og solidariteten mellom de diskriminerte afrikansk-amerikanerne. På 60-tallet, borgerrettighetskampens store tiår, kjempet man mot samfunnets rasistiske forskjellsbehandling anført av Martin Luther King (ibid.: 204). Neal (1999) vektlegger soulens funksjon i denne perioden:

[...] the soul music tradition [...] is [...] regarded as the soundtrack of African-American demands for racial and social equality during the 1960s and early 1970s (ibid.: xi).

Soul hadde derfor en sterk politisk dimensjon, og var et forum for å uttrykke den nye svarte identiteten og selvbevisstheten. Innenfor den tradisjonelle “Black Public Sphere” var den svarte kirken den viktigste institusjonen, og svart populærmusikk oppstod også fra kirken. Som nevnt ble Thomas A. Dorsey betraktet som “Father of Gospel Music”, og soulmusikken

er altså det verdslige utspringet av Dorseys musikk. Soul skulle fylle en funksjon som de tradisjonsrike svarte musikkformene ikke kunne fylle. Gospelmusikken var nemlig et uttrykk for tro og håp hvor den politiske dimensjonen var svakere enn den religiøse. Derimot ble soulmusikken en ”profan gospel”, som uttrykte en stolt og selvsikker identitet (Blokhus & Molde 1996; Neal 1999). Også Brackett (2005) fremhever gospelen og dens vokalteknikk som en av hovedfaktorene i denne nye musikkstilen:

The use of gospel vocal technique in secular music, as pioneered by Charles and Clyde McPhatter, was increasingly adopted by R&B singers as the 1950s waned, and was one of the main musical factors involved in the gradual acquisition of a new name for R&B: soul music (ibid.: 141).

I følge Headlam (2002) var det fem elementer fra gospel som ble brukt og videreutviklet. Disse var a cappella vokalgruppene, call-and-responsemønstrene, underholdningsaspektet ved skikker og dansing fra kirken, synkoperte danserytmer fra klapping og ”body-shaking”-ritualer samt den virtuose bruken av ornamentering i solosang, spesielt hos kvinnelige solister (ibid.: 171).

Neal forklarer at soulmusikken kulturelt sett er bygget på ”tonal semantics”, et uttrykk Neal har hentet fra Smitherman (1977). ”Tonal semantics” er mening, eller betydning, som er koblet til den tonale kvaliteten i et ord eller en frase. For å kunne forstå og føle ”tonal semantics” mener Smitherman at lytteren bør være en del av en kulturell tradisjon som finner verdi og mening i ordenes lyd. Gjennom utøvelsen av ”tonal semantics” kan man altså trekke forskjellige meninger fra den tonale kvaliteten av et spesielt ord eller en frase:

In tonal semantics then, strictly semantic meaning is combined and synthesized with lyrical balance, cadence, and melodious voice rhythm. The effect achieved is the conveyance of a psycho-cognitive message. These songified patterns of speech reach down to the ”deep structure” of life, that common level of shared human experience which words alone cannot convey (Smitherman 1977: 135).

Dette kommer av en påvirkning fra vestafrikanske tonespråk: ”That is, speakers of these languages rely on the tone with which they pronounce syllables, sounds, and words to convey their meaning” (ibid.: 135). Dette ble et kraftfullt våpen for vokalistene i svarte populære musikkformer slik som soul. Man kunne på denne måten uttrykke seg gjennom tonene, og ikke bare gjennom den narrative betydningen av en tekst. Med bakgrunn i dette sier Neal at den beste måten å forstå den afrikanske stemmens følelse og musikalitet er gjennom det han

kaller "polytonal expression" (Neal 1999: 38). Fordi de første generasjonene av afrikanere i USA ikke fikk tilgang til instrumentene de tidligere hadde brukt, begynte den vokale kvaliteten å etterligne alle de forskjellige toner og farger som var naturlig i de afrikanske polyrytmene fra deres fortid. Dermed blir komplekse og forskjellige meninger uttrykt via vokale klanger. Dette er en unik prosess som kan knyttes til the African American experience. Gjennom de tonale kvalitetene inneholdt sangene som nevnt rike og nyanserte meninger, og da ikke først og fremst gjennom det narrative. Ironisk nok kunne slavene uttrykke seg gjennom den kristne indoktrineringen og arbeidsmetodene som de hvite brukte for å få slavene til å bli mest mulig produktive. Disse sangene inneholdt også uttrykk for smerte som kunne relateres til de svarte slavenes elendige forhold. Videre representerte den polytonale uttrykksformen en rikere uttrykt svart spiritualitet hvor språket ble mystifisert (Neal 1999: 38). Jeg kommer tilbake til ulike former for "tonal semantics" når jeg skal snakke om sanglig uttrykk i soul i kapittel 5.

Sentralt i frigjøringsuttrykket til de svarte var ønsket om å skape "covert spaces" (ibid.: 39), altså skjulte sosiale fellesskap, som kunne gi rom for å gjenfinne menneskeligheten samt utvikle mer meningsfulle former for motstand. Her ble den svarte kirken viktig. Det polytonale uttrykk skapte konteksten for tilblivelsen av et slikt skjult fellesskap i hørbar forstand (ibid.: 39). Innenfor den afrikansk-amerikanske diasporaen var spenningen mellom ønsket om å skape samfunn og jakten etter sosialt rom dominerende.

Soul er en sammensmeltning av polytonalt vokalt uttrykk med musikalske røtter i r&b og gospel. De to musikalske sjangerne som soul har sine røtter i, representerte to forskjellige arenaer:

[...] rhythm and blues and gospel music represented music that was distinctly created for transmission within two of the dominant social spaces within the Black Public Sphere of the twentieth century (Neal 1999: 40).

Neal forklarer videre hvordan artister gjennom soul fant en arena for å fronte den sosiale bevegelsen som oppstod på 60-tallet:

[...] soul music became the ideal artistic medium to foreground the largest mass social movement to emerge from within the African-American experience (ibid.: 40).

Stilskapende artister

Jeg vil her komme inn på noen artister som har vært stilskapende i forhold til soul som sjanger. Videre kommer jeg inn på flere soulartister som også har preget sjangeren under avsnittet om nordstats- og sørstatssoul.

Ray Charles var forgjengeren til denne kulturelle utviklingen. For å bryte ned unødige skiller innenfor det svarte samfunnet, brukte han profane tekster i en religiøs musikalsk kontekst. Det var hans sammenføring av gospel og r&b som skulle danne grunnlaget for soul (Neal 1999). Charles beholdt og utviklet de musikalske elementene i gospelmusikken, men sang om kvinnen i stedet for Gud. På 50-tallet ble det regnet som umulig å kombinere den profane og sakrale musikken, både kommersielt og åndelig sett, helt til Charles gjorde det. Han erstattet koret med en blåserekke og gjorde bruk av det karakteristiske call-and-responsmønsteret. Han ønsket å bryte de tradisjonelle grenseoppgangene i musikken, noe hans innspillinger av countrymusikk også er et eksempel på. Et sitat fra Charles selv bekrefter dette: "I don't care what I play as long as it's good" (Blokhus & Molde 1996: 207). Som forgjenger for soulmusikken er Ray Charles' påvirkning uvurderlig: "His influence is inestimable, his talent widely acknowledged and imitated [...]" (Larkin 1995: 770). Med denne beskrivelsen er det heller ikke rart han kalles "Father of Soul". *Ray Charles: The Genius of Soul*, tittelen på en dokumentar om soulartisten som ble vist i 1992 på TV-kanalen PBS (ibid.: 771), vitner også om artistens uvurderlige påvirkning på sjangeren.

En annen stilskapende artist var Sam Cooke. Han ble et fenomen som inspirerte kommende generasjoner av sangere i den svarte kirken og ga næring til borgerrettighets- og "Black Power"-bevegelsen på 60-tallet. Hans overgang fra gospelmusikk til sekulær musikk var en betydningsfull erkjennelse av de økonomiske mulighetene innenfor den svarte populære musikktradisjonen (Neal 1999). Før han slo an med hitsingelen "You Send Me" i 1956, var han medlem i den berømte gospelkvartetten "Soul Stirrers". I syngemåte var Cooke mykere og han hadde mer poporientert stemme enn Ray Charles og andre soulsangere, noe som kan forklare hvorfor han også nådde ut til et hvitt publikum (Blokhus & Molde 1996). Hans myke og sofistikerte vokalteknikk påvirket andre store soulartister:

[...] his approach to ballads, which conveyed an understated spirituality and sensuality, was a major influence on soul singers of the 1960s and 1970s, such as Otis Redding and Al Green, [...] (Brackett 2005: 141).

Likevel er det James Brown, "the Godfather of Soul", som er soulmusikkens største artist. Også han med en fortid i gospel med gruppen "Gospel Starlighters", som han utgav sine første plater sammen med da de gikk over til r&b og fikk navnet "The Flames" (Larkin 1995). Han var en energisk og dramatisk vokalist og en eksepsjonell danser. Hans forrykende sceneshow inneholdt ekstatiske elementer som kunne minne mye om religiøse ritualer og svingende sørstatsgudstjenester. Brown hadde en nesten hypnotisk funky rytmeseksjon med tilhørende blåserekke som et ustoppelig groovelokomotiv. Med en hard og skarp klang, og repeterende, synkoperte riff, som gav både et statisk preg og et intenst driv, var dette utmerket dansemusikk (Blokhus & Molde 1996: 207). "Live At The Apollo", som kom ut i 1963, var albumet som etablerte Brown som sanger. Albumet blir beskrevet i *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* som en av tidenes beste live-produksjoner:

Raw, alive and uninhibited, this shattering collection confirmed Brown as the voice of black America, every track on the album is a breathtaking event (Larkin 1995: 577).

I 1968 kom han med "Say it loud, I'm black and I'm proud", en låt som fikk stor symbolverdi for borgerrettighetskampen (Blokhus & Molde 1996: 208).

Nordstats- og sørstatssoul

Soul fra 60-tallet kan i hovedsak deles i to skoler (Blokhus & Molde 1996: 208): Memphis-soul i sørstatene og Detroit-soul i nord, representert ved henholdsvis Stax Record Company og Tamla Motown. Stax hadde sterk påvirkning både fra blues og gospel, siden Memphis ligger i kjerneområdet for blues- og gospeltradisjoner. Blues påvirket Stax' plateproduksjoner gjennom tekster, form og harmonikk, mens gospelpreget kunne gjenkjennes ved call-and-response-mønstre mellom solister og blåsere eller kor, og den sterke vokale utlevelsen. Stax produserte en rekke av de mest kjente soulartistene. Platene gav ofte et inntrykk av kollektiv spontanitet, til tross for at de var detaljert utstuderte. Det faste husbandet til Stax, Booker T. & The MGs, har spilt på så mange klassiske soulinnspillinger at deres tunge og funky riffbaserte spillestil har blitt stilskapende for soul (ibid.: 209).

Stax' fremste vokalist var Otis Redding (ibid.: 209). Han var oppvokst med gospel, men var også sterkt r&b-påvirket. Stilen hans balanserte mellom pågående og avventende affekt. Reddings stil stod i kontrast til James Brown, og hans følsomme og uttrykksfulle stemme tok

opp tradisjonen etter Sam Cooke. Wilson Pickett var en annen viktig vokalist i soulmusikken. Hans uttrykk var mer virilt og utadvent enn Reddings. Selv om store deler av soulmusikken var svært maskulin og til dels machopreget i sin estetikk og ideologi, hadde sjangeren en stor kvinnelig stilskaper. Aretha Franklin fra Memphis fikk tilnavnet "The Queen of Soul" (ibid.: 210). Også Franklin hadde sterk tilknytning til kirken og gospelmusikken. Begge hennes foreldre var gospelsangere, og gospeldronningen Mahalia Jackson var sammen med Clara Ward hennes største forbilder. Allerede i en alder av 14 år spilte hun inn sin første gospelplate, før hun begynte en sekulær karriere hos Columbia records i 1961 (Neal 1999). Hun gjorde kommersiell suksess først da hun gikk over til Atlantic Records i 1966, men innspillingene gjorde hun hos Stax i Memphis. Med klassikerne sine satte hun standarden for kvinnelige soulsangere (Blokhus & Molde 1996: 210). Også Brackett (2005) påpeker Franklins sterke innflytelse:

Her tremendous range, mastery of all aspects of gospel singing technique, and driving gospel piano playing, applied to consistently excellent material (some of which she wrote or cowrote), resulted in a series of brilliant recordings in 1967-70, during which time she sold more records than any other African American artist (ibid.: 164).

Tekstene hennes utfordret et konservativt kvinnesyn og skapte en kontrast til soulmusikkens mannsdominans. Selv om gospel og soul tradisjonelt sett hadde vært motsetninger, ønsket ikke Aretha Franklin å velge mellom profant og sakralt i sin karriere (Blokhus & Molde 1996). Neal beskriver hvordan Franklin belyser flere sider av soultradisjonen:

The power of Aretha Franklin illuminates the significance of spiritual transcendence, spirit possession, and tonal semantics within the soul tradition (Neal 1999:51).

Som et eksempel på dette trekker han fram Franklins "Respect", som Patricia Hill-Collins mener får en spesiell betydning når Aretha synger den som hun gjør. Hun mener at den fungerer som en metafor for forholdene til afrikansk-amerikanere i et rasistisk samfunn (Neal 1999: 51). Brackett stiller seg også bak denne tolkningen av "Respect" og poengterer samtidig Franklins rolle som afrikansk-amerikansk kvinnelig sanger:

While her other recordings did not have quite the broad political resonance of "Respect", these hits did convey a sense of pride and strength not previously expressed by black female singers (Brackett 2005: 164).

På tross av at Stax gikk konkurs i 1975, har musikken fra dette plateselskapet vært skoledannende.

Plateselskapet Tamla Motown, som ble startet av Berry Gordy i Detroit i 1959, skulle representere "Sound of Young America". I løpet av få år skapte Gordy en hitfabrikk med massiv kommersiell suksess mellom 1964 og 1968. Dette var det første plateselskapet som var eid og drevet av svarte, og som hadde et internasjonalt gjennomslag. Musikken som kom fra dette selskapet ble ofte betegnet som "the Motown sound". Blant de mange artistene som kom fra selskapet kan vi nevne The Supremes, Marvin Gaye, Michael Jackson (Jackson Five), Lionel Richie (Commodores), Stevie Wonder, Etta James, Gladys Knight og Smokey Robinson (Blokhus & Molde 1996: 211). Motown-produksjonene ble i seg selv et varemerke, og siden produksjonen, spillestilen og soundet kjennetegnet enhver Motown-hit, visste folk hva de fikk når de kjøpte en Motown-plate. Gospel og doo-wop utgjorde, sammen med innslag av r&b, Motown-soulen. Call-and-response var vanlig, samtidig som solisten skulle ha plass til å vise seg fram. I bunnen lå pulserende groover, gjerne med skarptrommeslag på alle fire, og kanskje tamburin i tillegg. Bassen var synkopert og pentaton. Den vanlige instrumentasjonen ble også utvidet i Motown-soulen. Treblås og strykere fikk plass i tillegg til rytme-, blås- og korbesetningene, og gav et mer polert sound enn det som var vanlig i svart musikk. Musikken lignet i form og harmonikk mye på Tin Pan Alley-produksjoner, og blå tonalitet ble neddempet til fordel for diatoniske melodilinjer. Samtidig var musikken en motsetning til statisk riffbasert musikk, som for eksempel hos James Brown, og tekstene var mindre direkte erotiske. Slik skapte Motown en syntese mellom svart og hvit musikk og nådde ut til et bredt publikum (ibid.: 212).

I følge Blokhus og Molde (1996: 212) var det gjennom "The Supremes" at plateselskapet for alvor ble en suksess. Dette skjedde i 1964 da "The Supremes", den mest suksessfulle amerikanske kvinnelige vokalgruppen gjennom tidene, slo an med hitene "Where did our love og?" og "Baby love". Her forente de gospelens sjelfullhet med kommersiell pop. De ble ledet an av frontfiguren Diana Ross, som også var grunnen til at de etter hvert ble hetende "Diana Ross and the Supremes". Hun preget gruppens sound gjennom sin lyse vokalklang og hadde en personlig og musikalsk utstråling av de sjeldne. Hun forlot senere gruppen til fordel for solistkarriere (ibid.: 212). Marvin Gaye var en av Motowns fremste solistprofiler. Han ble plateselskapets mestselgende mannlige vokalist på 60-tallet. Albumet hans fra 1971, "What's going on", var et høydepunkt. Dette handlet om de svartes situasjon i USA og hadde både politiske og åndelige overtoner. Gaye har blitt en legende innenfor soul (ibid.: 214).

I følge Neal (1999) representerte Stax subsjangrene av soul og var et plateselskap som hadde ”a grittier and more unrefined sound that reflected a more ‘authentic’ distillation of black musical expression” (ibid.: 45). Stax, med sitt ”Memphis sound”, skulle tilby et alternativ til de polerte rytmene som ble produsert hos Motown. Mens Motown representerte ”the business of soul”, skulle Stax representere ”the practice of soul” (ibid.: 45). Stax var ikke like opptatt av komplekse arrangementer som hos Motown, men vektla gospelrøttene og ønsket å presentere et løsere og tilsynelatende mer spontant sound (Brackett 2005: 160). Her blir forskjellen mellom de to plateselskapene beskrevet av en av Stax’ artister, Otis Redding:

Motown does a lot of overdubbing. It’s mechanically done. At Stax the rule is whatever you feel, play it. We cut everything together – horns, rhythm, and vocals. We’ll do it three or four times, go back and listen to the results and pick the best one. If somebody doesn’t like a line in the song, we’ll go back and cut the whole song over (ibid.: 163).

Oppsummering

Soul som musikk sjanger oppstod i USA på slutten av 50-tallet og hadde sin storhetstid på 60-tallet. ”The African American experience”, som er opplevelsen de afrikanske slaveene hadde fra de kom til Amerika på 1600-tallet og utover i slaverietiden, er sentral som historisk kontekst for sjangeren. Musikken som utviklet seg under og etter slaveriet ble grunnlaget for soul, til slutt gjennom en fusjon av gospel og r&b. Vokalt sett var gospelmusikken spesielt viktig. Soul hadde imidlertid profane tekster, i motsetning til gospelmusikken. Soul ble til i det urbane afrikansk-amerikanske samfunnet som oppstod i kjølvannet av masseinnvandringsbølgen på 1900-tallet. Den sosiale og politiske situasjonen på 50- og 60-tallet, har gitt musikken en sterk politisk dimensjon. Sjangeren har musikalsk sett vokst frem gjennom stilskapende artister som for eksempel Ray Charles, James Brown og Aretha Franklin. Mange av de sentrale soulsangerne hadde selv sterk tilknytning til gospelsen. Sjangeren har også blitt preget av de to plateselskapene Stax og Motown, som med sine forskjellige sound har satt sine ulike preg på musikken.

Soul er altså den musikalske konteksten jeg vil se sang i forhold til videre i oppgaven. I det neste kapittelet vil jeg imidlertid ta for meg noen teorier om stemmen som kan gi oss noen perspektiver på hva stemmen er.

3. Perspektiver på stemmen

Innledningsvis nevnte jeg at det finnes flere perspektiver på hva stemme er og hvordan stemmen på ulike måter kan være bærer av mening. Jeg vil i det følgende gå inn på noen av de perspektivene jeg ser på som sentrale i denne sammenheng, og som kan gi en bakgrunn for at det er ulike måter å forstå stemmen på. De ulike teoretikerne som blir presentert i dette kapitlet har selvsagt sine egne innfallsvinkler for å snakke om stemmen, noen som stemmeforskere, andre som filosofer eller musikkvitere. Jeg mener at nettopp dette kan være med på å gi oss et mer nyansert bilde av stemmen.

Stemmen

Nyere interesse for stemmen

I følge Ansa Lønstrup (2004) har en stemme flere sider. Hun påpeker at studier av stemmen, blant annet ved musikk institutter, tradisjonelt sett har tatt for seg den fysiologiske og anatomiske siden ved stemmen. Særlig i sammenheng med bel canto-tradisjonen har det vært fokusert på hva stemmen er laget av: åndedrett, strupehode (larynx), stemmelepper, tunge og resonansrom (ibid.: 22). Bel canto-tradisjonen har inntil for ganske få år siden dominert sang- og stemmepedagogikken og den stemmeestetiske normen. Når sangpedagogikken etter hvert har forandret seg, i tråd med at sangundervisningen har favnet om flere sjangere og stilarter samt at interessen for andre syngemåter har økt, har dette i første rekke vært i retning av psykologisk refleksjon i arbeidet med stemmen. Stemmen blir ikke bare sett på som et produkt av kroppens stemme- og åndedretsorganer, men også som et uttrykk for menneskets psyke. Lønstrup mener likevel at det psykologiske perspektivet i sangundervisningen ikke har rokket grunnleggende ved det menneske-, stemme- eller kroppssyn som bel canto-tradisjonen er forbundet med. Dette begrunner hun på følgende måte:

[...] fordi de grunnleggende oplever deres stemmer som noget uden for kroppen – helt i overenstemmelse med den filosofisk funderend, historisk stærke splittelse mellem stemme og krop (ånd og krop), som karakteriserer den vestlige kultur (ibid.: 26).

Den nye interessen for stemmen innebærer i følge Lønstrup en gjenetablering av kontakten med kroppen og en ny overveielse av forholdet mellom sansning, intellekt og identitet (ibid.:

27). Stemmen kan oppfattes både som et uttrykk for den egentlige, autentiske personlighetskjerne og identitet eller som et avtrykk av måten stemmens person trekker verden inn i seg selv (ibid.: 27). Identitetsaspektet er sammensatt: den som synger har mange stemmer og er ikke én bestemt stemme. Stemmen er påvirket av familie og venner, idoler og lærere og representerer derfor også dem. Som voksne er stemmen vi har vanskelig å endre siden denne er bestemt genetisk (kjønnsmessig, biologisk og fysiologisk), psykososialt (foreldre, søsken, venner, idoler) og kulturelt i et langt og kompleks samspill. I forbindelse med musikk kan stemmen likevel ”utvides”. Dersom man har vært hemmet i stemmeutfoldelsen som barn, kan man også i voksenlivet ha vanskelig for å bruke hele stemmens spekter. Utvider man stemmeomfang og stemmeuttrykk, kan utvidelsen også være forbundet med en opplevelse av større livsutfoldelse og selvfølelse. Denne utvidelsen kan dermed oppleves som ”personlig” utvidelse (ibid: 41).

Kroppen i stemmen

I sammenheng med stemmens kobling til kropp viser Lønstrup både til Roland Barthes og Simon Frith (1996). Roland Barthes (1996) skriver om kroppen i stemmen i sin artikkel ”The Grain of the Voice”. Artikkelen hans er svært perspektivrik og brukt i flere typer sang- og stemmestudier (se bl.a. Middleton 1990; Frith 1996; Lønstrup 2004; Amundsen 2006; Fredriksen 2006; Tangen 2006; Mundal 2007). Problemet som er utgangspunktet for Barthes artikkel, er måten vi tolker musikk på. Tradisjonelt sett er det språket som brukes som redskap for å tolke musikk, men språket er i følge Barthes ikke et tilfredsstillende redskap. Han mener at vi med språket bare kan beskrive musikken ved å bruke adjektiver og dermed reduseres musikk til kun å være et tilleggsord. I stedet for å direkte forandre språket om musikken foreslår Barthes heller å endre det musikalske objektet i seg selv, og gjennom dette flytte på kontaktflaten mellom språket og musikken. Han vil spesielt ta for seg møtet mellom et språk og en stemme. Med dette introduserer han begrepet ”the grain”, som han forklarer med å bruke en russisk bass⁴ som eksempel:

[...] something is there, manifest and stubborn (one hears only *that*), beyond (or before) the meaning of the words, their form (the litany), the melisma, and even the style of execution: something which is directly the cantor’s body, brought to your

⁴ Barthes viser ikke til en bestemt person, men til en kirkebass som en motsetning til en operasanger (Barthes 1996: 46).

ears in one and the same movement from deep down in the cavities, the muscles, the membranes, the cartilages, and from deep down in the Slavonic language, as though a single skin lined the inner flesh of the performer and the music he sings (ibid.: 46).

Stemmen her er i følge Barthes ikke personlig siden den ikke uttrykker noe om sangeren selv. Likevel er den individuell, vi kan høre en kropp som ikke har en sivil identitet, men den er på tross av dette en separat kropp. "The grain" er: "the materiality of the body speaking its mother tongue" (ibid.: 46).

Barthes kobler også "grain" til Julia Kristevas begreper om fenotekst og genotekst, som han oversetter til fenosang og genosang. Fenosangen er slik vi vanligvis snakker om sang: "[...] all the features which belong to the structure of the language being sung, the rules of the genre, the coded form of the melisma, the composer's idiolect, the style of the interpretation [...]" (ibid.: 46). Altså alt som representeres, uttrykkes og kommuniseres i utførelsen av sangen. Genosangen er derimot et nivå som er fremmed for kommunikasjon, fremstilling (av følelser) og uttrykk: "it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language – not at what it says, but of the voluptuousness of its sound-signifiers, of its letters" (ibid.: 46-47). Her er det språkets diksjon som må tas seriøst.

Begrepene fenosang og genosang bruker Barthes til å forklare at det er noen stemmer som har "grain" og noen som ikke har "grain". Han sammenlikner sangerne Fischer-Dieskau og Panzera, hvor han mener den første ikke har "grain" i stemmen og dermed er representant for fenosangen. Panzera er derimot en representant for genosangen fordi han har "grain" i stemmen. Barthes beskriver Fischer-Dieskau som en ekspressiv sanger, men som på tross av dette er en sanger som ikke kan forføre. Her mener han det er sjelen som akkompagnerer sangen, og ikke kroppen. "Puste-myten", som er tanken om at kunsten å synge er avhengig av korrekt pust, dominerer i følge Barthes sangundervisningen. Problemet er at på grunn av "puste-myten" kan man ikke høre noe annet kroppslig enn lungene hos Fischer-Dieskau. Panzera synger derimot på bokstavene og man hører derfor ikke bare lungene (ibid.: 47). Oppsummerende kan vi si at "the grain" er kroppen i stemmen når den synger (ibid.: 50).

Som nevnt er Barthes artikkel både anerkjent og velbrukt. Dette bekreftes hos blant andre Richard Middleton (2000). Middleton har imidlertid, og i motsetning til flere av de andre teoretikerne som har henvist til Barthes, en kritisk kommentar til teorien i forhold til å kunne gjøre praktisk bruk av den i populærmusikkanalyse:

Barthes's theory has been much discussed within rock studies, but seldom applied analytically – and with reason, perhaps, since his image of a de-personalised material body is just as much a product of romantic wishful thinking as its apparent obverse, the all-conquering pheno-song beloved of the ideologists of authenticity (ibid.: 40).

Middleton ønsker altså å peke på at det kanskje ikke er like enkelt å overføre Barthes' teori til praksis. Middleton ønsker likevel ikke å se bort fra at den vokale kroppen er sentral i rock⁵. Han påpeker at nettopp stemmen er svært sentral innenfor denne musikken:

Indeed, rock might be described, in its most typical forms, as overwhelmingly a 'voice music' – not only in its domination, culturally and texturally, by singers, but also in its takeover from African-American music of ways of treating instruments as would-be voices, a tendency often amplified by electronic technology (ibid.: 40).

Derfor vil Middleton heller snakke om det intertekstuelle ved sangen i rock, hvordan den refererer til andre sanger, andre stemmer, et utvalg av andre vokale tradisjoner og en bredde av vokale teknikker (ibid.: 40).

Fire karakteristikk av stemmen

Simon Frith (1996) diskuterer stemmebegrepet i kapittelet "The Voice" i boken *Performing Rites*. Han spør hvilken "stemme" det er vi egentlig hører når vi hører en sang. Er det tekstforfatterens stemme, komponistens stemme eller er det sangerens stemme? Han påpeker at vi tenker ulikt om dette i klassisk musikk og i popmusikk. I klassisk musikk er en Schubert Lied en Schubert Lied uavhengig av hvem som synger den og hvem som har skrevet teksten, og mens man i klassisk musikk bruker biografi for å forklare komposisjonen, brukes biografi i popmusikk heller til å forklare fremførelsen av, eller uttrykket i, musikken. Frith sier at: "as listeners we assume that we can hear someone's life in their voice" (ibid.: 185). Man lytter til og opplever en popsanger som mer personlig enn en klassisk sanger:

⁵ I denne sammenheng blir dette begrepet brukt av Middleton (2000) som en paraplybetegnelse om all populærmusikk som stilistisk sett stammer fra rock'n'roll, og i denne artikkelen viser han også til svart populærmusikk fra Ray Charles og fremover.

We hear singers as personally expressive (even, perhaps especially, when they are not singing “their own” songs) in a way that a classical singer, even a dramatic and “tragic” star like Maria Callas, is not (ibid.: 186).

For å tilnærme seg stemmebegrepet setter han frem fire karakteristikk på stemmen. Disse fire er stemmen 1) som et musikkinstrument, 2) som kropp, 3) som person og 4) som en rolle eller karakter. Den første karakteristikken, stemmen som instrument, har sammenheng med at stemmen har et sound som kan beskrives på linje med et musikkinstrument. Når man ser stemmen som instrument, er sound viktigere enn ord. Frith poengterer imidlertid at stemmen, i motsetning til et vanlig musikkinstrument, ikke kan være kun rene lydeffekter siden stemmen i det minste antyder kjønn og forholdet mellom kjønnene (ibid.: 187). I forhold til stemmen som instrument har mikrofonens ankomst vært svært viktig. Den gjorde det mulig for sangere å lage lyder som man tidligere ikke kunne nå fram til publikum med i en live-fremførelse. Dette var for eksempel nære og myke lyder som antydte intimitet, slik som hos Billie Holiday. Et annet eksempel på at mikrofonen har endret og formet måten å synge på er Frank Sinatra som brukte mikrofonen bevisst for å utvide stemmens muligheter. Mikrofonens effekter har vært å sette fokus på sangeres teknikk (man kunne synge annerledes teknisk sett) og å sette fokus på stemmens plass i musikken (stemmen kunne høres i et større lydbilde).

Man antar gjerne at alle sangere setter sitt preg på musikken, og at de lager de lydene de ønsker. Man har valgt at lyden skal være slik og man kunne ha valgt å gjøre den annerledes. Frith viser til Edward Cones fremstilling hvor denne valgfriheten forklares i forhold til ordløs sang:

[...] a voice can never really be heard as a wordless instrument; even when we listen to a singer in a language we do not understand, a singer making wordless sounds, scat singing, we still hear those sounds as words we do not understand, or as sounds made by someone who has *chosen* to be inarticulate (Frith 1996: 190).

En stemme trenger heller ikke være bundet til det fysiske. Man sier gjerne at musikere kan “snakke” gjennom instrumentene sine, og at villet lyd også finner sted her. Likevel tar man ofte stemmen for å være et mer direkte uttrykk enn det som blir uttrykt via et instrument. Derfor mener Frith at vi må si at stemmen er personlig (ibid.: 191).

Den andre karakteristikken, stemmen som kropp, er logisk sett i forhold til at stemmen er fysisk produsert. Det skjer noe i kroppen i motsetning til når man spiller et instrument hvor

det fysiske tar sted mellom kropp og instrument. Man trenger heller ikke noe utenfor kroppen for at stemmen skal bli hørt, og dette er grunnen til at mikrofonen ikke betraktes som et instrument. Frith forklarer hvordan stemmen blir et uttrykk for kroppen:

And this is clearly one reason why the voice seems particularly expressive of the body: it gives the listener access to it without mediation (ibid.: 191).

Han henviser også til Roland Barthes og hans teori om "the 'grain' of the voice" som jeg var inne på tidligere. Barthes argumenterer, sagt med Frith, for at: "different timbral qualities have different bodily implications" (ibid.: 191). Et poeng fra Barthes som Frith trekker fram er det at det finnes slikt som en stemme uten "grain". Frith forklarer at korister kan være eksempler på slike som skjuler meningene fra sin egen fysiske produksjon. Det er helt klart, sier Frith, at vi hører stemmer som fysisk produksjon (ibid.: 192). En stemme som har "grain" er en stemme som vi kan ha fysisk sympati med. Stemmen er et direkte uttrykk for kroppen, og vi føler at vi vet hva vi skal gjøre for å bruke stemmen slik en sanger vi hører gjør. Stemmen er i direkte forstand kroppens lyd. Gleden ved å synge er en annen måte vi kan høre kroppen i stemmen på.

Den tredje karakteristikken er stemmen som person. Dette perspektivet knytter Frith til spørsmålet om vokal identitet. Frith påpeker at stemmen er en nøkkel til identitet, men også til hvordan vi forandrer identitet. Stemmen er en måte å kjenne igjen mennesker på, for eksempel i telefonen, og vi gjør oss gjerne opp en mening om hvordan mennesker er og om vi liker, eller ikke liker dem, og om de er til å stole på, gjennom å høre en stemme. Stemmen er altså en identitetsmarkør. Dette har også sammenheng med sangere, sier Frith: "This is one reason why we often think we 'know' a singer as part of what we mean by 'liking' their voice [...]" (ibid.: 197). Stemmen, og hvordan den brukes, er ofte også et mål på noens sannferdighet eller ekthet. Når det gjelder "ekthet" (*truth*) i populærmusikk beror dette på lydkonvensjoner, og disse varierer fra stil til stil. Hvordan vi hører en musikalsk stemme er knyttet til hvordan vi hører musikk.

Stemmen som karakter, eller rolle, kan relateres til at vi går inn i den vokale personligheten som en sanger spiller. Sangerens rollespill er likevel kompleks, fordi den representerer flere fortellere.

Stemmen – unik, og koblet til psyke og identitet

John Potter (1998) har i sin bok, *Vocal Authority*, skrevet om hvordan sangstiler utvikler seg, forandres og hvordan de forholder seg til andre stiler. Han har interessert seg spesielt for hvorfor en sanger synger en bestemt stil fremfor en annen. Som en innledning til denne stilstudien forklarer han sitt perspektiv på stemmen. I følge Potter markerer menneskestemmen individuell personlighet siden to stemmer ikke høres like ut (ibid.: 1). Vi kan også her snakke om stemmen som en identitetsmarkør (jf. Frith 1996). Når talestemmen forlenges til sang blir den en suveren artikulatør for menneskelige lyster (*desires*), følelser og lengsler, og nesten alle individer har potensiale til å bruke denne ressursen på en tilpasset måte. Også Potter påpeker, i likhet med Lønstrup, at ytringene våre er preget av samfunnet vi lever i, men at det er sjelden sangeren eller lytteren er klar over den ideologiske bagasjen vi bærer med oss. I doktoravhandlingen *Vokal identitet* tar Tiri Bergesen Schei (2007) for seg identitetsdannelsen hos tre profesjonelle sangere. Forskningen tar for seg hvordan sangerne etablerer, forhandler og opprettholder identitet. Hun ser identitet som et aspekt ved de kulturelle prosesser som gir form til menneskelig praksis (ibid.: 181).

Barb Jungr (2002) har i sin artikkel om vokalt uttrykk i gospel og blues forsøkt å finne særtrekk for sangen i disse sjangrene. Der påpeker også hun at menneskestemmen er unik og at den er et personlig uttrykk. Jungr snakker også (jf. Frith 1996; Potter 1998) om stemmen som identitetsmarkør ved å bruke metaforen om menneskestemmen som et tommelfingeravtrykk siden den kan identifiseres når man hører den (ibid.: 102). Det at den er et instrument som spilles inne i kroppen gjør den også unik. På tross av dette mener Jungr at det ikke bare er det fysiske som definerer begrepet stemme.

En av dem Jungr baserer seg på i sin artikkel er Alfred Wolfsohn. Han har koblet vokal klang til fysiske, psykiske og følelsesmessige tilstander (ibid.: 107). Han fokuserte på bredden og lengden av ansatsrøret (*vocal tract*) og koblet psykiske tilstander til spesifikk vokalproduksjon. Dette blir også undervist i praksis. I forhold til blues og gospel forklarer Jungr at det fungerer slik at:

[...] if a singer uses a vocal setting that creates an exciting sound, the sound will be heard as such by the listener and will, more importantly, create an "excitable" emotional state in the body and being of the singer (ibid.: 108).

De følelsesmessige effektene ser ikke ut til å være kulturelt eller estetisk begrenset. I følge Jungr finnes det betydelig forskning som kobler vokal produksjon til psykisk tilstand (ibid.: 108). Og i forhold til blues- og gospelsangere har dette en viktig plass på grunn av disse sjangrenes utvikling innenfor en sosial, historisk og politisk kontekst i afrikansk-amerikanske samfunn.

Ulik stemmebruk er altså uttrykk for ulike følelser. Gjennom uttrykket til sangeren kan vi ta del i en personlig indre følelse hos sangeren. Det er en kobling mellom kropp og følelse:

There is often a vocal muscular contact of the active emotional centers, focused around tension and release (ibid.: 109).

Jungr påpeker at man på bakgrunn av innspillingene av gospel- og bluessangere har fått tilgang til disse sangernes dypeste følelser. Dermed har man også fått innsyn i den enkeltes hverdagslige kamp for verdighet og frihet i et skremmende og fiendtlig miljø (ibid.: 102). Definisjonen av stemmebegrepet må derfor romme mer enn det fysiske:

Contemporary understanding of "voice" must therefore incorporate the connection between the personality, physicality, spirituality, individual experience and social history of each singer (Jungr 2002: 102).

Jungr presiserer videre at hver enkelt stemme har sin egen personlige historie. Når Jungr tar for seg stemmen i blues og gospel, er det også sett i forhold til afrikansk-amerikansk samfunn og kultur.

Oppsummering

En stemme kan sees fra flere perspektiver, og begrepet stemme kan og bør romme mer enn den fysiske stemmeproduksjonen. I dette kapittelet har jeg vist til flere teoretikere som gir et videre syn på hva stemmen er. Menneskestemmen er et unikt uttrykk for personlighet og fungerer slik som en identitetsmarkør siden stemmen er en måte å identifisere personer på. Stemmen er også et uttrykk for identitet ved at den er preget av personens identitetsdannelse gjennom oppvekst og kulturpåvirkning. Det at stemmen påvirkes gjennom identitetsdannelse gir dessuten en forsterket begrunnelse for å se soulsjangerens historiske og sosiale kontekst som nært tilknyttet sangen, både til sangteknikken og ikke minst til det sanglige uttrykket.

Koblingen mellom stemmen og personens psyke, med andre ord at stemmen er koblet til følelser, er et anerkjent perspektiv. Flere av teoretikerne anerkjenner også Roland Barthes (1996) syn om at stemmen har en kroppslig side som går utover den fysiske stemmeproduksjonen, ved at vi kan høre kroppen i stemmen.

Jeg vil videre konsentrere meg om sangstemmen, både om den konkrete stemmeproduksjonen og de noe mer subjektive tolkningene om hva sangen uttrykker. Samtidig ønsker jeg at de ulike betraktningene om stemmen må få følge oppgaven videre som en grunnleggende tanke og en begrunnelse for at stemmen, og dermed også sangstemmen, er kompleks og sammensatt.

4. Sangteknikk i soul

Sangteknikk er i seg selv et stort felt som har nok av interessante temaer og innfallsvinkler til å kunne fylle en egen masteroppgave. Her vil jeg gi en kort presentasjon av sangteknikk i forhold til populærmusikk, for å få et inntrykk av hvor man står i forhold til dette feltet i dag. Jeg gir ikke en innføring i alle aspektene ved sangteknikk, som for eksempel støtte og pust, men vektlegger de sangtekniske aspektene man kan si noe om ved å høre på sangen. Jeg vil hovedsakelig konsentrere meg om Cathrine Sadolins (2000) sangtekniske system, og la dette fungere som analyseverktøy når jeg senere i kapittelet skal se på sangteknikken hos et utvalg av soulsangere. Analysefunnene vil jeg også bruke videre i kapittel fem, når jeg skal ta for meg uttrykket hos de samme sangerne.

Sangteknikk og populærmusikk

Ettersom stemmebruken innenfor populærmusikken: pop-, rock- og soulsjangrene, i stor grad har vært svært forskjellig fra den vi finner i klassisk musikk, har det etter hvert blitt mer og mer aktuelt å finne en sangteknikk som er nærmere knyttet til den faktiske syngemåten. Siden det lenge var innen den klassiske tradisjonen man hadde skolerte sangere i formell forstand, har det vært den klassiske sjangeren som også i stor grad har bestemt hva som er en sunn og riktig måte å synge på. I den senere tid har man innsett at mange sangere innenfor populærmusikken også har kunnet synge hele livet, selv om måten å synge på har falt langt utenfor det som kan kalles klassisk sangteknikk. Med karakteristikk som ”skrikete” og ”hest”, har dette i stor grad blitt koblet med begrepet ”usunt”.

Noen stemmeforskere har gått nye veier for å kunne forklare årsaken til at uskolerte sangere, som i klassisk forstand har sunget usunt, har kunnet synge og opptre år etter år. En av dem som har forsket på sangteknikk, også i forhold til populærmusikalske sjangere, er Cathrine Sadolin (2000). Jeg vil komme tilbake til hennes sangtekniske system senere i dette kapittelet. En annen anerkjent stemmeforsker er amerikaneren Jo Estill. Blant annet Jungr (2002), som vi har vært innom tidligere i oppgaven, refererer til Estills ”Voice Modell”. Gillyanne Kayes (2004) underviser i Jo Estills stemmemodell. Kayes påpeker at man har ligget etter med vitenskapelig kunnskap om stemmen:

The scientific study of specific voice qualities is relatively new. This may be because voice science tends to run behind performance practice. We have had medical techniques for viewing the voice in action for over a century, but it is only relatively recently that information from this type of research has been available to teachers of voice and singing (ibid.: 153).

Estill har definert seks spesifikke og hørbare vokalparametre: *speech*, *falsetto*, *cry*, *twang*, *belting* og *opera*⁶ (Kayes 2004: 154-159). Disse er klanginnstillinger i stemmen som krever ulike innstillinger i strupehodet, og som dermed endrer stemmeleppenes (stemmebåndenes) fasong. Speech har en naturlig og direkte lyd, og den bærer godt. Falsettokvaliteten bærer ikke like godt. Her er lyd kvaliteten mer diffus enn i speech, og den kan også være luftigere. I cry er lyden stille, klar og litt avrundet og i følge Kayes: varm og tilnærmelig (ibid.:155). Sob er en variasjon av cry som er mørkere, men også stille og intens. Twang er en kantet, klar og gjennomtrengende lyd kvalitet, som kan hjelpe sangen å bære bedre i alle toneleier. Belting og opera er mer komplekse stemmekvaliteter enn de foregående. Både belting og opera er en blanding av speech og twang, men som innebærer ulike posisjoner i strupehodet. Begge disse kvalitetene bærer dermed godt, men den lavere posisjonen i strupehodet i opera gir denne en dybde i klangen. Som regel bruker sangere mer enn en kvalitet og ofte i ulike kombinasjoner:

All of these voice qualities can be mixed with others, and this is how they are used most often in performance (ibid.: 159).

Flere har tatt for seg sangteknikk i forhold til populærmusikalske sjangere, men slik jeg ser det i større grad basert seg på tradisjonell klassisk sangteknikk, blant annet på grunn av den tradisjonelle todelingen av stemmefunksjonen. Eksempler på dette er Seth Riggs (u.å.) og Daniel Zangger Borch (2005). Riggs teknikk, *Speech-Level Singing*, fokuserer på strupehodets posisjon når man synger. I følge Riggs skal strupehodet hele tiden være i en mellomposisjon, slik det som regel er når man snakker avslappet. Poenget er at man da ikke anstrenger det han kaller de ytre musklene, som er musklene utenfor strupehodet. Til de ytre musklene regner han også svelget. Ved å synge på denne måten skal tonene og ordene både kjennes naturlig og klinge naturlig (Riggs u.å.: 31). Riggs bruker de tradisjonelle betegnelse *chest voice* eller *chest register* (brystklang) og *head voice* eller *head register* (hodeklang).

⁶ Dette er de engelske navnene på stemmekvalitetene. Jeg har ikke funnet noen norske oversettelser på disse navnene, og velger derfor å benytte meg av den engelske versjonen av dem slik at den naturlige betydningen som ligger i navnene ikke skal gå tapt.

Han sier ikke noe om hva som er forskjellen på stemmeproduksjonen, annet enn at navnene refererer til ”physical sensations they produce in the singer” (ibid.: 29), og at man bruker brystklang på lave toner og hodeklang på de høye tonene. Han opererer imidlertid med en mellomstemme:

The part of your range where qualities of both head and chest overlap is called your *middle voice*, or *middle register* (ibid.: 29).

Hos Borch (2005) finner vi en sangteknikk som hovedsakelig baserer seg på sangteknikk fra den klassiske tradisjonen. Han fokuserer blant annet på pust, og skiller mellom to ulike måter å puste på, aktiv og passiv pust (ibid.: 32). Når det videre gjelder stemmefunksjoner, konsentrerer han seg mest om den stemmen som han kaller en forlengelse av talestemmen, fordi han mener at talestemmen var utgangspunktet for rock-, pop- og soulstilene:

Sången var enkel och talmässig till sin karaktär och syftet var att berätta sanningar, förmedla budskap och känslotillstånd. [...] Det är alltså naturligt att vi inom dessa genrer huvudsakligen använder den normala talrösten som grund och sedan experimenterar för att fördjupa sound och fraseringsförmåga (ibid.: 39).

Han deler stemmen inn i brystregister og falsettregister, og er i så måte på linje med Riggs. Han bruker derimot ikke betegnelsen mellomregister når stemmen er i overgangsområdet mellom brystregisteret og falsettregisteret. Her snakker han heller om at det er mer eller mindre kraft, kjerne eller masse i tonen (ibid.: 43).

Kategorisering av stemmen i funksjoner

Jeg har som nevnt innledningsvis i kapittelet hovedsakelig valgt å konsentrere meg om Sadolins (2000) sangtekniske system som heter komplett sangteknikk. Dette har bakgrunn i at jeg oppfatter dette systemet som et skritt videre i den sangtekniske forskningen. Jeg opplever også at dette systemet er lettfattelig og tydelig i forhold til hvordan stemmen produserer ulike lyder og klanger, og mer nyansert med tanke på beskrivelse av stemmefunksjoner enn den nevnte tradisjonelle todelingen. Derfor er det også et ryddig system å bruke i forhold til analysen som jeg skal komme tilbake til senere i kapittelet.

I motsetning til inndeling av stemmebruk som refererer til registre, full- og randregister, eller til hvor lyden resonnerer, som hodeklang og brystklang, deler Cathrine Sadolin (2000) stemmebruk inn i fire funksjoner ettersom hvordan lyden produseres i stemmeapparatet. Funksjonene: *nøytral*, *curbing*, *overdrive* og *belting*, beskrives likevel auditivt, og skilles etter grad av metall i funksjonen. Metallet lyd oppstår når deler av strupehodet tiltes, eller vippes (ibid.: 74). Når en lyd har tydelig metallet klang kan den beskrives som kantet, hard, råere eller mer kontant. I rytmisk musikk brukes i følge Sadolin gjerne metallet lyd tydeligere enn i klassisk musikk. Når lyden er metallet, er lydstyrken gjerne kraftig, selv om tonens karakter kan være forskjellig. Ettersom en tone kan være uten metall, eller metallet kan være mer eller mindre uttalt, snakker man om ikke-metallet, halv-metallet og hel-metallet lyd (ibid.: 74).

Twang er hos Sadolin et begrep som brukes i forbindelse med noen av funksjonene, men twang defineres ikke som en egen funksjon. I ordforklaringen beskrives twang som en: “Skarp gjennomtrengende lyd frembragt ved, at epiglottis-hornet strammes/twanges” (ibid.: 241). En annen måte å forklare dette på er at strupeløkket bikkles fremover (som man gjør for at maten skal gå i spiserøret og ikke i lungene). Dette gjør åpningen til luftrøret mindre og dermed får luften og lyden som skal passere mindre plass. Derav den skarpere lyden. Graden av twang kan styres. Lyden forveksles ofte med nasalitet, men den twangede lyden går ut gjennom munnen og ikke gjennom nesen (ibid.: 154).

Projisert lyd får man dersom strupeløkket stilles loddrett. Da blir åpningen større og lyden rundere og projisert (fremkastet). Desto mer loddrett strupeløkket stilles, desto mer projisert blir lyden (ibid.: 83).

Sadolin bruker betegnelsene “rytmisk” og “klassisk” musikk for å dele inn retningene innenfor sang. Klassisk er den retningen som tradisjonelt sett har vært “de skolerte” sangerne (ibid.: 5). Selv om rytmisk er et svært vidt begrep som rommer mange sangstiler, fra jazz til heavy rock, og dermed kan bli en upresis betegnelse ettersom disse stilene har meget ulik karakter, velger jeg å følge Sadolin i denne grove inndelingen i de to neste underkapitlene.

Nøytral, curbing, overdrive og belting

Nøytral (Sadolin 2000: 80-81) er den funksjonen som ikke har metall eller kant på lyden. Funksjonen er omfattende og rommer mange forskjellige klanger. Lyden i nøytral er svakere

og mildere enn i de metallede funksjonene. Man kan med nøytral produsere toner som er alt fra bløte og luftige, til toner som er tette og komprimerte. Dette er den eneste funksjonen man kan legge luft på uten å skade stemmen. Stemmeleppenes lukkegrad bestemmer om tonen er luftig eller komprimert, og desto tettere lukke, desto mer komprimert blir lyden. Sadolin deler derfor funksjonen i to etter ytterpunktene i funksjonen: nøytral med mykt lukke og komprimert nøytral (ibid.: 80). Begrensningene i nøytral er i forhold til lydstyrken. Nøytral er en funksjon med generelt svak lydstyrke, men man kan oppnå større lydstyrke i komprimert nøytral enn i nøytral med mykt lukke. I det høye leiet (fra c2 og oppover for kvinner og fra c1 og oppover for menn) kan lydstyrken i komprimert nøytral komme opp i meget kraftig lydstyrke. Det er ingen begrensninger for hvilke vokaler som kan brukes i nøytral.

Nøytral med mykt lukke brukes i rytmisk musikk ved stille partier og når det ønskes luft på stemmen. Som eksempler på sangere som ofte bruker nøytral med mykt lukke trekker Sadolin fram Bing Crosby, Astrud Gilberto, Sinead O'Connor og Sade (ibid.: 81). I komprimert nøytral er klangen tettere, klarere og gjerne kraftigere enn i nøytral med mykt lukke. Man bruker komprimert nøytral når lyden skal være tett og uten luft på stemmen. Dette krever et sterkere stemmelukke. Twanget eller projisert strupelukk kan hjelpe til med å gjøre stemmelukket hardere. Innenfor rytmisk musikk brukes dette i partier hvor tonene skal være tette og klare, og uten luft. Eksempler på sangere som bruker komprimert nøytral er Julie Andrews, Beach Boys, Boy George, Kate Bush, Nat King Cole, Ella Fitzgerald, Nina Simone og Roger Waters (Pink Floyd) (ibid.: 82). I Beulahs "Miss me no more" finner vi en tydelig nøytral, både med og uten luft (lytteeks. nr. 1).

Metall-lignende nøytral (også kalt snyte-belting) er en spesiell klanginnstilling av komprimert nøytral (ibid.: 87). Dette er en kombinasjon av meget komprimert nøytral og et twanget epiglottis-horn. Det høres nesten ut som det er metall på tonen. Metall-lignende nøytral brukes i det høye leiet når man ønsker klangen fra en metallet funksjon, men med svakere lydstyrke. Den brukes ofte i bløt soul- og popmusikk. Mariah Carey og Tramaine Hawkins er eksempler på sangere som ofte bruker metall-lignende nøytral (ibid.: 87).

Curbing (ibid.: 91) er en halvmetallet funksjon. Dette er den mildeste av de metallede funksjonene, og karakteren er bløtere og ikke så kraftig og kontant som i overdrive og belting. Likevel er den kraftigere enn nøytral. Ord som klagende eller tilbakeholdt kan beskrive funksjonens klang. Navnet viser til fornemmelsen, lyden skal temmes eller holdes tilbake så den ikke bli helmetallet. *Curbing* kan anvendes i alle tonehøyder. I det høye leiet glir gjerne

curbing over i belting eller komprimert nøytral. Man kan bruke alle vokaler også i denne funksjonen. Unntaket er at man i det høye leiet må dreie vokalene mot O (som i engelsk woman) og E+I (en åpen i-lyd som i engelsk sit) for å bli i funksjonen. Lydstyrken befinner seg som regel mellom medium stille til medium kraftig.

Curbing brukes i rytmisk musikk, innenfor nesten alle stilarter, når det skal synges medium kraftig med en viss mengde metall (ibid.: 92). I dagligtalen finner vi curbing når noen klager eller klynker. Som eksempler på sangere som ofte bruker curbing nevner Sadolin blant mange andre Bee Gees, Michael Bolton, David Bowie, Toni Braxton, Mariah Carey, Ray Charles, Madonna, Lionel Richie, Sting og Stevie Wonder (ibid.:92). Donny Hathaways "A song for you" er et konkret eksempel på curbing (lytteeks. nr. 2). Her er det riktignok overdrive på de dype tonene, men hovedfunksjonen er curbing.

Overdrive (ibid.: 102) er en helmetallet funksjon. Karakteren i overdrive er gjerne pågående, kontant, kraftig og ropende. Funksjonen har høy grad av kompresjon. I forhold til tonehøyde er overdrive den mest begrensede funksjonen, og særlig for kvinner. De må ikke synge i overdrive over d2, mens menns øverste grense er c2. Nedover gjelder det ingen begrensning. Man kan bruke alle vokaler i det dype leiet, men i høyden er man begrenset til EH (som i engelsk stay) og OH. I overdrive er lydstyrken for det meste kraftig, bortsett fra at man kan synge i medium styrke i det dypere leiet. Den ropende karakteren blir kraftigere og mer markant desto høyere toneleie man synger overdrive i. Kontrasten til nøytral og curbing i lydstyrke og klang blir dertil større.

Når man synger eller snakker kraftig er det som regel overdrive som anvendes. Overdrive brukes i nesten alle stilarter innenfor rytmisk musikk, når det skal synges kraftig eller med en stor mengde metall på tonene. I dagligtalen brukes overdrive når man roper. Sadolin nevner mange sangere som bruker, eller brukte, overdrive ofte, for eksempel Shirley Bassey, Bono (U2), Johnny Cash, Celine Dion, Aretha Franklin, Jennifer Holiday, Whitney Houston, Etta James, Gladys Knight, Otis Redding og Elvis Presley (ibid.:103). I Whitney Houstons "Didn't we almost have it all" synges refrenget tydelig i overdrive (lytteeks. nr. 3).

Belting (ibid.: 112) er også en helmetallet funksjon. Her er det mye metall eller kant på tonen. Belting kan beskrives som lys, skarp, pågående og skrikende. For å oppnå belting må strupelokket twanges. Belting kan brukes i alle tonehøyder, av både kvinner og menn. Siden det twangede strupelokket er en betingelse for belting, må man kun bruke twangede vokaler.

Man kan altså kun bruke vokalene I (som i engelsk see), E+I (som over), AH (som i engelsk and), EH (som over) og Ø i høyden. Klangfargen kan heller ikke endres så mye, klangen bør være lys og skarp. Lydstyrken er stort sett kraftig, bortsett fra at man kan oppnå medium lydstyrke i det dypere leiet. Desto høyere toneleie belting synges i, desto kraftigere og mer markant blir den skrikende karakteren. Lydstyrkeforskjellen til nøytral og curbing blir også mer markant, samt klangforskjellen til overdrive.

Innenfor rytmisk musikk brukes belting i mange stilarter, men mest i det høye leiet. Sadolin sier at den for eksempel brukes når det skal synges kraftig og med mye metall på tonene, som i heavy eller gospel, eller kraftfull soul. I det daglige brukes belting for eksempel når man skriker. Eksempler på sangere som bruker belting ofte er Chris Cornell, Chaka Khan og Patti La Belle. Av sangere som bruker belting i det høye leiet kan nevnes James Brown, Randy Crawford, Celine Dion, Aretha Franklin, Tramaine Hawkins, Whitney Houston, Etta James, Dolly Parton, Barbara Streisand og Hank Williams (ibid.: 113). Belting finner vi i Chaka Khans "Through the fire", hvor det er tydelig belting på de høyeste partiene (lytteeks. nr. 4).

Belting er en mye omdiskutert teknikk, og denne teknikken er verken ny, eller et begrep som er innført av Sadolin. Her har jeg allerede vist til Jo Estill som snakker om belting som stemmekvalitet. Diskusjonen omkring belting dreier seg om i hvilken grad dette er en sunn teknikk og om hva beltingsteknikken egentlig er (Jensen 2002; Nordstrøm u.å.; Urech u.å.). I denne sammenheng er det ikke så interessant å diskutere hvorvidt belting er sunt eller ikke, men det kan være nyttig å være klar over at dette er et begrep som kan romme ulikt innhold. Derfor ønsker jeg å presisere at når jeg bruker begrepet videre, er dette i tråd med Sadolins definisjon dersom det ikke fremgår noe annet i teksten.

Klang og effekter

De fleste funksjonene kan farges mørkere eller lysere. Denne klangfargen dannes i ansatsrøret som er veien fra stemmebånd til munn- eller neseåpning. Formen og størrelsen i munnhulen har stor betydning for klangfargen. På grunn av individuelle forskjeller i sangeres munnhule har hver sanger sin særegne klangfarge. Dersom munnhulen er stor, blir klangfargen mørkere og fyldigere. Dersom munnhulen er liten, blir klangfargen lysere og flatere. Man har mange muligheter til å endre klangfargen. Da endrer man munnhulens form ved å endre på:

epiglottis-hornets form, strupehodets posisjon, tungens form, munnens form, ganens posisjon eller velumsportens (drøvelens) posisjon (Sadolin 2000: 16).

I tillegg til de fire funksjonene, samt at man kan endre klangfargen, beskriver Sadolin flere effekter som man kan legge på stemmen. Her forklarer hun hva hun mener med effekter:

Effekter er som regel uundværlige i en solistisk karriere inden for rytmisk musik.
Ved effekter forstås de lyde, der ikke er forbundet med melodi og tekst- lyde der understreker sangerens udtryk eller stil [...] (Ibid.: 168).

Hun kommer inn på effektene distortion, ral, growl, knekk, luft på stemmen, skrik, hese ansatser og knirk, vibrato og ornamenteringsteknikk (ibid.: 168-197). Mange av effektene blir til i ansatsrøret. Distortion er forvrengning av lyd, med andre ord støy, og en effekt som ofte brukes i sammenheng med en tone. Man kan bruke distortion i større eller mindre grad. Desto mer distortion, desto mer støy og desto mindre tone på lyden. Ral beskrives av Sadolin som ”særlige lyde” (ibid.: 178). Man lager et ral ved å bruke ganens eller tungens posisjon, eller ved å bruke spytt. Et ral kan benyttes i sammenheng med distortion slik at den blir ekstra effektfull. Growl er også en type støy som legges på tonen, og kan oppfattes som en grovere form for distortion. Knekk oppstår når man skifter brått fra en funksjon til en annen. Et skrik er en plutselig, og ofte voldsom, kraftig og høy tone. Det finnes mange former for skrik, både klare og forvrengte. Ornamenteringer er utsmykninger på sangen, og utsmykningene kan være både av melodisk og rytmisk art.

Sadolin og Estill

Sadolin og Estill har en litt ulik måte å kategorisere stemmeproduksjonen på. Likevel oppfatter jeg noen likhetstrekk i måten man snakker om stemmen på. Det aller mest sentrale er som nevnt at de har gått bort fra den helt grove delingen av stemmeproduksjonen, altså delingen av sangstemmen i to, gjerne betegnet som ”brystklang” og ”hodeklang”. Når man ikke har kunnet plassere stemmeproduksjonen innenfor disse to måtene å synge på, har man gjerne kalt måten å bruke stemmen på miks (Riggs u.å.; Sundberg 2001). Både Sadolin og Estill gir et mer nyansert bilde av ”brystklang”-stemmen. Slik jeg oppfatter det, er det denne stemmen Sadolin deler i de metallede funksjonene: curbing, overdrive og belting. Hos Estill, fremstilt av Kayes (2004), forstår jeg speech, cry og sob, samt belt og opera (som er blandede lyd kvaliteter) som representanter for ”brystklang”-stemmen. Kanskje kan denne referansen til

”brystklang”-begrepet hjelpe til med å forstå noe av innholdet i den nye inndelingen av stemmeproduksjonen.

Som nevnt over har jeg valgt å forholde meg til Sadolins funksjonsinndeling og effektbeskrivelser når jeg nå vil forsøke å gi et bilde av teknikken i soul. Det er viktig å presisere at det noen ganger kan være vanskelig å kjenne igjen funksjonene hos sangere. Dette har bakgrunn i at sangerne legger på effekter og bruker ulik klang, dermed kan samme funksjon høres ganske forskjellig ut fra en sanger til en annen.

Fremtredende sangteknikk i soul

Jeg vil her forsøke å belyse sangteknikk som jeg opplever som fremtredende i det sangutvalget jeg har hørt på. Som nevnt i kapittel 1 er utvalget gjort på bakgrunn av de sangerne som fremstår som sentrale i soulhistorien, enten fordi de har vært med på å skape stilen, på grunn av sin popularitet eller på grunn av sitt politiske budskap. Jeg har også valgt å ta med tre av dagens soulsangere for å se om de gir noe av det samme bildet av sanglig teknikk og uttrykk som de ”eldre” soulsangerne. Funnene jeg gjør vil også danne noe av grunnlaget for å snakke om det sanglige uttrykket i soulsjangeren i det neste kapittelet. Før jeg tar for meg sangteknikken i soul, vil jeg kort vise til noen sangtekniske funn som er gjort i forhold til sangen i gospel.

Sangteknikk i gospel

I kapittel 2 så vi at sangen i soul har sine røtter i gospel. Jungr (2002), som har beskrevet det vokale uttrykket i blues og gospel, viser til Alan Lomax’ studier og hans funn. Lomax (1962; 1967; 1968) har identifisert stilistiske trekk ved å bruke et analytisk system for å kode sangstil (syngemåte) og vokal produksjon. Han identifiserte ved dette visse trekk ved måten å synge på innenfor gospeltradisjonen. Hos blues- og gospelsangere fant han en del likhetstrekk. Av disse var utbrodering (*embellishment*) et vanlig trekk. En vokal ”bredde” med bruk av falsett var vanlig hos mannlige sangere, og hos kvinnelige sangere fant han at ”hopp” fra lavere til høyere register var vanlig. I tillegg fant han bruk av melismer, rubato og glissando. Videre så han at lyder som har sin opprinnelse i tale ble brukt i sangen, og at avstanden mellom *preaching* og sang ofte var veldig liten. Andre sider ved sangen som sangerne viste i større eller mindre grad var blant annet nasalitet, tremolo, omfang og vokal støy. Han fant ikke et

spesielt ”stemmeregister” eller omfang som avgjørende for stilen, og heller ikke en spesiell modell for melodisk form, fraselengde eller tekstmengde.

Jungr har også brukt Estills vokalkvaliteter for å beskrive sangen i blues og gospel. Hun sier at twang og cry ofte kan høres i disse stilartene. Twang finner man hos de aller fleste blues- og gospelsangere. Operakvaliteten kan man finne igjen hos skolerte sangere eller sangere med bakgrunn i vestlig klassisk sang. Beltkvaliteten er også vanlig hos gospelsangere: “When gospel singers appear to be ‘upping the ante’ with a highly exiting sound they are *belting*, usually also employing *twang*” (ibid.: 107). Jungr studerte sammen med Gillyanne Kayes, sangpedagogen som underviser i Estills sangteknikk, en rekke blues og gospelsangere. De fant twang i nesten samtlige eksempler. Cry, belt og speech ble i ulike kombinasjoner også brukt av de fleste sangerne. Noen sangere brukte sobkvaliteten. Gjennom Estills modell fant de altså at twang var en sentral komponent i den vokale klangen i blues og gospel, som oftest i sammenheng med speech, cry, sob og belt.

Eldre soul

Den første sangeren jeg har valgt å se på er stilskaperen Ray Charles. Fra hans mangfoldige materiale har jeg valgt sangene ”I got a woman” (1954) og ”Drown in my own tears” (1956), fordi de umiddelbart gir meg to ulike inntrykk av sangeren. I ”I got a woman” synger Charles hovedsakelig i metallede funksjoner. Først og fremst synges det i curbing og overdrive. Det er den noe tilbakeholdne karakteren i klangen som vitner om curbing, som i ordet ”woman”, hvor man kan høre en tydelig curbingvokal. Overdrive har vi et tydelig eksempel på når ”oh yeah” synges etter ”good to me” midt i det første verset. Det varierer ofte mellom funksjonene innenfor frasene. Overdrive er tydeligere på de laveste tonene, der vokalene er mer åpne, mens curbing er mer fremtredende på de høyere tonene. Graden av twang varierer i denne sangen, men et fremtredende eksempel finnes i den aller første frasen: ”Well, I got a woman way over town”. Noen steder blir funksjonsskiftene gjort tydelig som en effekt. Etter tredje gangen ”she says her lovin’, just for me” gjentas i refrenget, synges ”yeah” og ”she” i neste frase i nøytral med luft og går brått over i overdrive i ordet etter (”love”). Et enda tydeligere funksjonsskift, som kalles knekk, finner vi i ”money” i første vers. Andre tydelige effekter er distortion, ornamenteringer og skrik. Distortion kan høres på mer eller mindre tilfeldige steder, mens ornamenteringene gjerne kommer i slutten av frasene eller i overgangen mellom to fraser. Et eksempel på skrik er ”yeah” i siste vers før: ”and I’m a lover

man”. Noen steder finnes det også ord som nærmest snakkes. Vibrato er ikke en særlig fremtredende effekt hos Charles, men noen steder avsluttes endingen i en frase med vibrato. Dette er ordet ”town” i den siste repetisjonen av frasen: ”I got a woman, way over town”, i det første refrenget et eksempel på. I ”Drown in my own tears” synges det også hovedsakelig i overdrive og curbing. I det andre verset hører vi tydelig bruk av curbingvokal i ordet ”home” i frasen: ”you’ll be home soon”. Det er en klagende karakter i denne vokalen. I ordene ”are running” i det samme verset er det derimot åpnere vokal, og dette indikerer overdrive. Som i ”I got a woman” byttes det også i denne sangen ofte mellom funksjonene. Charles er for eksempel innom nøytral i ordet ”you” i første linje i det siste verset. Vi finner også de samme effektene som i ”I got a woman”. Distortion er tydelig i ”oh, some rain” i andre frase i tredje vers, mens ”I’m” nærmest skrikes i starten av den neste frasen. Vibrato er også mer fremtredende i ”Drown in my own tears”. Et eksempel på det er ordet ”realize” i det første verset.

Fra Otis Redding har jeg valgt originalversjonen av ”Respect” (1965), ”Down in the valley” (1965) og klassikeren ”My girl” (1965). I ”Respect” bytter Redding mellom de metallende funksjonene curbing og overdrive. Et eksempel på overdrive er ”hey, hey, hey” i slutten av første vers, hvor vi kan høre den åpne overdrivevokalen EH. Frasen ”you can do me wrong” i det andre verset er et eksempel på curbing. Igjen er det vokalbruken, med den tilbakeholdte karakteren i klangen, som peker mot curbingfunksjonen. Samtidig er volumet lavere i denne frasen. Distortioneffekten brukes mye i denne sangen. For eksempel finnes distortion i nesten hele det andre verset. ”Down in the valley” gir noe av det samme bildet. Det synges hovedsakelig i curbing og overdrive, og det byttes mellom disse også innenfor samme frase. Curbing er tydeligere på de høye tonene, mens overdrive er fremtredende i det lavere leiet der vokalene åpnes mer, slik som i ”blow” i slutten av første vers. Redding synger også her med mye distortion, slik som i første linje i tredje vers: ”Now have you ever been lonely, lonely, ha”. En annen effekt finner vi i vampen hvor han starter et ord i nøytral for så å ”slippe” tonen i ordene ”groovin’, groovin’, groovin’”. Ornamentering er også en fremtredende effekt i denne sangen, slik som i ordet ”valley” i det andre verset. I ”My girl” synges det også i en blanding av funksjoner, men her er det overvekt av overdrive. Et eksempel på overdrive vi kan trekke frem er frasen ”talking ’bout my girl” i første vers, hvor vokalene er for åpne til at dette kan være curbing. I det andre verset er graden av twang tydeligere, men det er likevel ikke nok metall i klangen til at dette kan være belting. I det tredje verset er ordet ”all” i linja ”all I need is my baby” sunget i curbing, noe som fremgår av den tydelige curbingvokalen.

Nøytral brukes lite også i "My girl", men funksjonen kan høres noen få steder, som for eksempel i "oh" etter andre vers. I denne sangen er det mindre bruk av distortion enn i de to andre sangene, selv om det finnes eksempler på denne effekten her også. Vibratoeffekten kan høres tydelig blant annet i den første frasen: "I got sunshine, on a cloudy day", hvor det er vibrato på både "cloudy" og "day".

En annen viktig sanger som ble nevnt i kapittel 2 er Wilson Pickett. Fra ham har jeg valgt "In the midnight hour" fra 1965. Lydstyrken og graden av metall i klangen indikerer at denne sangen hovedsakelig synges i overdrive. Det er heller ikke nok twang til at dette kan være belting. I det øvre leiet i sangen dreies det heller mot curbingvokaler, som i "hold" i frasen "I'm gonna take you girl and hold you" i det første verset. Nøytral finner vi et eksempel på i et knekk i ordet "know" i andre vers. Som hos Charles og Redding bruker også Pickett distorsioneffekten mye. Vibrato er imidlertid ikke en særlig fremtredende effekt, men den finnes i noen ord, særlig i improviseringen i outrodelen. Andre ord fremstår som skrik, blant annet "yeah, alright" i den siste linja i det andre verset. Fortsettelsen på denne frasen: "play it for me one time now", blir nærmest snakket.

Fra James Brown, en av de absolutt viktigste stilsakerne i soul, har jeg valgt å se på tre sanger. Disse sangene er: "Please, please, please" (1956), "It's a man's, man's, man's world" (1963) fra "Live at the Apollo"-innspillingen, og "Say it loud, I'm black and proud" (1968). I "Please, please, please" synger Brown hovedsakelig i curbing og overdrive. Her er lydstyrken kraftig, både når han synger i overdrive og curbing, og det er mye metall på tonen. Det synges med mye distortion gjennom hele sangen. Denne effekten kamuflerer også tidvis stemmefunksjonen, noe som gjør det vanskelig å identifisere funksjonene. Men hovedsakelig oppfatter jeg de høye tonene som curbing, mens det ellers er mer åpne vokaler som peker mot overdrive. I "Baby take my hand" i det femte verset (jeg ser på et vers som 16-takter) høres distorsioneffekten tydelig. Noen steder er det også mye vibrato, slik som i "oh yeah" i tredje vers. I "It's a man's, man's, man's world" er graden av metall tidvis enda mer fremtredende enn i "Please, please, please". Den kraftige lydstyrken og de åpne vokalene peker mot at det synges i overdrive. Noen steder, slik som i den andre repetisjonen av det første doble refrenget, er overdrivefunksjonen på grensen til belting. I det første verset finnes det også eksempler på curbing i linjene "man made the car" og "man made the train". Volumet er såpass presset her at man nesten kan få inntrykk av at det synges i belting, men det er likevel ikke nok twang til at det kan være belting. Man kan imidlertid merke seg at distorsioneffekten også her kan gjøre det vanskelig å identifisere stemmefunksjonen. Brown synger med

distortion i nesten hele sangen. Distortion er ekstra tydelig i kombinasjon med skrikene, for eksempel når ordet "nothing" skrikes i andre og tredje refreng. I slutten av frasene finnes det ofte ornamenteringer eller vibrato. I "Say it loud, I'm black and I'm proud" snakke-synges det meste av sangen. Refrenglinjen som Brown snakke-synger, "say it loud", er i overdrive. I instrumentaldelene improviserer Brown med skrik, stønn og korte melodiske temaer på mer eller mindre meningsfull tekst, som for eksempel "owee, you're killing me". Vi finner distortion både i snakke-syngingen og syngingen. I tredje instrumentalparti drar Brown "owee" opp en oktav. Han starter i curbing og ender i det Sadolin kaller høy falsett.⁷

Aretha Franklin er også en svært sentral sanger hvor jeg har valgt å se på tre sanger: "Respect" (1971), "Dr. Feelgood" (1971) og "Day Dreaming" (1972). De to første av sangene er fra live-innspillingen fra Filmore West, mens den siste er en studio-innspilling. Det kreves ikke stor analytisk ekspertise for å skjønne at Aretha Franklin er en sanger med et stort teknisk repertoar. Hun benytter seg av de fleste funksjonene og utøver teknisk kontroll. I "Respect" er lydstyrken for det meste kraftig og det er ganske mye metall i klangen. Hovedsakelig synger hun i overdrive i denne sangen. Et eksempel på tydelig overdrivefunksjon kan vi høre i andre vers i linja "Ain't gonna do you wrong, when you're gone". På de høyeste tonene er det imidlertid mye twang, noe som sammen med de åpne vokalene indikerer at det synges i belting. Utover i sangen finnes det flere eksempler på belting. Et av dem er når "oh!" skrikes i vampen. Av metallet i klangen og den kraftige lydstyrken kan vi høre at hun gjør dette i belting. I dette skriket er det også distortion. Et annet eksempel på belting i vampen er gjentakelsen av ordet "yeah". Her er det mye metall, kraftig lydstyrke og beltingvokal (EH). I den roligere delen av vampen er hun tilbake i overdrivefunksjonen. Selv om lydstyrken er svakere her er vokalen fortsatt åpen. Det er nesten ikke vibrato i "Respect", men et eksempel kan høres på den siste tonen hun synger i improvisasjonsdelen før hun begynner å snakke med publikum. I "Dr. Feelgood" synger Franklin også i de metallede funksjonene, og hovedsakelig i overdrive. Det er mye metall i klangen og vokalene er for åpne til at det kan være curbing. Franklin synger i belting når lydstyrken er kraftig i det høye leiet, slik som i det første verset i den siste frasen: "Go out and help them find somebody for themselves", hvor Franklin drar ordet "help" opp i det høye

⁷ Lyd som oppstår på grunn av en såkalt flageolettspenning. Dette er antakelig en sammenpressing i stemmebåndene som hindrer deler av stemmebåndene i å vibrere. De delene av stemmebåndene som ikke er spente vibrerer dermed dobbelt så fort, og slik kan man nå svært høye toner: over c3 hos kvinner og c2 hos menn (Sadolin 2000: 64).

leiet. "Help" synger hun med beltingvokal (EH) og klangen er helmetallet. Det finnes flere eksempler på belting, blant annet når hun synger: "'Cause I got me a man that is Dr. Feelgood" i refrenget (fra "Don't send me no doctor"). Her er det mye twang og beltingvokaler, slik at det ikke lenger kan være overdrive. Av effekter finnes det fraser som avsluttes nærmest snakkende, for eksempel "I really love company" i andre refreng, samt ornamenteringer, skrik og distortion. Et eksempel på ornamentering er "yeah" på slutten av siste vers. Distortion kan finnes i sammenheng med at Franklin skriker, slik som etter refrenget. Også her er det lite vibrato, selv om effekten finnes flere steder enn i "Respect". Blant annet er det vibrato på ordet "mother" i frasen "not be it my mother", i det første verset. I "Day dreaming" synger Franklin stort sett i overdrive og curbing. Hun bruker begge funksjonene i en og samme frase. Blandingen er særlig tydelig når prechoruset (fra "I wanna be what he wants") gjentas. Her er det tydelig metall i klangen, men på de høyeste tonene dreies vokalene mot curbingvokaler, som altså ikke er like utadvendte som overdrivevokalene er. Graden av twang varierer også. I denne sangen brukes nøytral nesten ikke, men et eksempel er når Franklin improviserer på "ooh" mens introen ("Day dreaming and I'm thinking of you") gjentas av koristene etter andre refreng. I denne sangen er ornamentering den tydeligste effekten. Vi finner eksempel på dette i det første refrenget når Franklin svarer koristene med "where I don't care" i forskjellige varianter. I "Day dreaming" er det også mer vibrato, spesielt i slutten av frasene, slik som i det første prechoruset hvor det er vibrato på "it" i frasen: "I'll be there to feed it".

Som representanter for Motown-soulen har jeg valgt The Supremes og Marvin Gaye. Hos The Supremes er det først og fremst frontfiguren Diana Ross jeg fokuserer på. Fra The Supremes har jeg valgt hiten "Baby love" (1964) og "Come see about me" (1964). I disse sangene er det gjennomgående mindre metall i klangen enn i de sangene vi har sett på til nå. Hvilke funksjoner som brukes her er likevel ikke opplagt, siden mulighetene for variasjoner innenfor funksjonene er store i det leiet det synges i, både med tanke på graden av metall i klangen og i forhold til vokalbruk. Det er som nevnt hovedsakelig i det høye leiet at funksjonene har de største begrensningene. I "Baby love" synges det første verset synges i en blanding av nøytral og curbing. De dypeste tonene kan også være overdrive siden vokalene er mer åpne. Utover i sangen brukes mer curbing, og etter hvert curbing med mer twang. Noen steder er det ikke metall i tonen i det hele tatt, og da er det altså nøytral vi hører, slik som i "ooh" i introen til første vers. Det er svært ofte vibrato i slutten av frasene. I "Come see about me" er det også en blanding av funksjoner. Denne blandingen mellom curbing og nøytral kan høres i frasen:

”to ease the fire that within me burns”, i det første verset. I det dypere leiet er også noen ord sunget i overdrive. Dette kan man høre av vokalen som er mer åpen, slik som avslutningsordet i den siste linjen i det andre verset: ”I’m gonna love you anyway”. Utover i sangen brukes mer curbing, og den har ofte mer twang. Noen steder er det også en mulighet for at det kan være komprimert nøytral. Dette er vanskelig å bestemme fordi sangen er sunget inn i studio. Her er nemlig muligheten for forsterkning av nøytral større enn i en live-situasjon. Nøytral er ellers en funksjon som i en live-situasjon ikke ville komme like godt igjennom lydbildet, og kanskje da spesielt i dette leiet hvor den ikke kan synges særlig kraftig. Også i denne sangen er vibrato en gjennomgående effekt i slutten av frasene.

Fra Marvin Gaye har jeg valgt å se på låten ”What’s going on” (1971). I denne sangen er lydstyrken stort sett medium, og Gaye varierer hovedsakelig mellom overdrive og curbing. I det dypere leiet er det som regel overdrive, siden vokalene er åpne, mens vokalene i høyden dreies mot curbingvokaler. Den åpne klangen i starten av første vers (fra ”Mother, mother”) er et godt eksempel på overdrive i denne sangen. I det andre verset er det imidlertid tydelig curbing i den siste frasen: ”to bring some loving here today”, og da særlig i ”loving”. Han bruker også nøytral noen steder, som i vers tre (etter improvisasjons- og instrumentaldelen), i frasen: ”oh, you know we’ve got to find a way”. Han bruker også nøytral i improviseringen, for eksempel i outroen når han synger på ”woo”. Her er nøytralfunksjonen anvendt uten luft og med mye twang (komprimert nøytral). I det første refrenget (”What’s going on”) startes den siste frasen med en knirke-ansats. Dette kan også høres ut som distortion. I hovedvokalen er det lite ornamentering, men denne er ”dubbet” og det kan høres ut som det er Gaye som gjør dette selv. Her ligger det særlig i det tredje verset en mer leken melodi med mye ornamentering.

I disse eksemplene fra eldre soul benyttes altså først og fremst de metallede funksjonene, og aller mest curbing og overdrive. Belting brukes i det øvre leiet hos Franklin, og hos Brown grenser overdrivefunksjonen mot belting noen steder. Det var generelt en tendens til tidvis mye twang i stemmeproduksjonen. Nøytral i ulike varianter fremstår først og fremst som en effekt, men brukes også en del som nettopp dette. Av andre effekter er distortion spesielt fremtredende, bortsett fra hos Motown-sangerne. Ellers brukes ornamenteringer, vibrato, skrik, knekk, knirk, samt snakke-synging (at sangen nærmest går over i snakking) i flere av eksemplene.

Nyere soul

I det følgende vil jeg vise til noen nyere soulsangere. Selvfølgelig vil dette kunne gi et annet bilde av teknikken og uttrykket i soul, siden dagens soul har stått i gjensidig påvirkning med andre stilarter og dermed naturlig nok vil fremstå som annerledes enn soul fra soulens storhetstid. Det vil likevel ikke gi noe fullstendig bilde av nyere soul, men kun gi et lite inntrykk av hvordan sjangeren fremstår i dag. Av nyere soulsangere har jeg som nevnt valgt sangerne John Legend, Amy Winehouse og Samuel Ljungbladh. Umiddelbart fremstår disse som ulike sangere. John Legend er afrikansk-amerikaner, Amy Winehouse er britisk, mens Samuel Ljungbladh er svensk. De to første har hatt internasjonal suksess, mens Samuel Ljungbladh er kjent innenfor det kristne markedet i Sverige og Norge. Winehouse og Ljungbladh gir et bilde av en musikksjanger som har krysset landegrensene og som synges av andre enn svarte amerikanere. Ljungbladh representerer også kristne artister som bruker soul, men som har gitt sangene kristne tekster igjen. Man skulle da tro at man like gjerne kunne kalle musikken for gospel, men dette er altså ikke alltid tilfellet. Jeg skal ikke gå videre inn i å diskutere hva som er gospel og hva som er soul i kristen musikk, men dette viser i det minste at soul har utviklet seg til å bli en så egenartet sjanger at man selv med kristen tekst kaller musikken for soul og ikke gospel. Et eksempel på en amerikansk kristen soulartist er Lisa McClendon.

Fra John Legend har jeg valgt å se på sangen "Used to love u" (2005) fra hans første album "Get lifted". "Used to love u" synges stort sett i metallede funksjoner og da først og fremst i curbing. På grunn av bruken av curbingvokaler og den klagende karakteren i klangen i verset, mener jeg at dette hovedsakelig synges i curbing. Noen steder er det også mer twang i stemmeproduksjonen, slik som i "holla, holla, holla", hvor graden av twang er ekstra tydelig. Her er det også mye vibrato i slutten av frasen. I refrenget synges ordet "you" når det kommer i slutten av frasene i nøytral. Legend bruker også distorsioneffekten. Dette er tydeligst i versene. I versene avsluttes også noen av ordene med små stønn eller knirk fordi Legend "slipper" tonen, særlig ord i slutten av frasene. Et eksempel på ornamenteringer finner vi i avslutningen av frasen: "and you're gonna miss me now", i broen (mellom andre og tredje refreng).

Amy Winehouse er en britisk soulsanger, hvor jeg har valgt å se på sangene "Take the box" (2004) og "Tears dry on their own" (2006). "Take the box" er fra det første albumet til

Winehouse, "Frank", mens "Tears dry on their own" er fra det andre albumet, "Back to black". Winehouse synger også hovedsakelig i metallede funksjoner. I "Take the box" er hun innom de fleste stemmefunksjonene, men synger mest i curbing og overdrive. Disse bytter hun mellom, også innenfor samme frase. "I came home this evening", som er starten på det andre verset, er et eksempel på dette. Her starter frasen i overdrive, men den avsluttes i curbing. Hun har stort sett også mye twang i stemmeproduksjonen. Av effekter bruker Winehouse en del rask vibrato, slik som i "downstairs" i andre frase i første vers. I outroen synger hun også i komprimert nøytral fra midten av frasen: "and now just take the box". "Tears dry on their own" synges også i en blanding av funksjoner, men kanskje med en overvekt av curbing. På noen av de aller dypeste tonene, som i slutten av frasen: "waiting for you in the hotel at night" i det første verset, er det åpnere vokal, noe som indikerer at disse frasene avsluttes i overdrive. Vi finner også den raske vibratoen i denne sangen. Hun bruker den for å avslutte enkelte ord i slutten av frasene, som for eksempel "all" og "wall" i frasene: "we coulda never had it all" og "we had to hit a wall", i det andre verset. Et eksempel på ornamentering kan høres i refrenget etter broen i frasen: "He walks away", hvor hun leker med den opprinnelige melodien.

Fra Samuel Ljungbladh har jeg valgt to sanger fra hans siste plate "Reason Why": "Those days" (2007) og "Breathe" (2007). "Those days" synges i metallede funksjoner. Curbing er tydelig i versene, hvor lydstyrken er medium, og Ljungbladh synger med curbingvokaler. I refrenget er vokalene mer åpne og det er mer metall i klangen, noe som indikerer at det synges i overdrive. På de høyeste tonene kan vi likevel høre at karakteren i vokalene er tilbakeholdt, og at det ikke er nok metall i klangen til å være overdrive. Ljungbladh bytter altså mellom funksjonene overdrive og curbing i refrenget. Vi hører også twang i større og mindre grad, slik som i prechoruset ("oh, I wish that I could just rewind" osv.). Av effekter finner vi distortion, som i ordet "all" i frasen: "but by the way it looks it all just fades away", i det første verset. Skrik finner vi i vampen når koristen synger: "blow your horns, like they used to do", mens Ljungbladh improviserer over. I "Breathe" er curbing den mest brukte funksjonen, men også her kan man høre overdrive, særlig på dypere toner. Et tydelig eksempel på curbing er frasen: "Even with empty pockets I'll get by", i det første refrenget. I prechoruset er det brukt mer twang i stemmeproduksjonen. I versene synges det med kraftigere lydstyrke, og det er mer metall i klangen, og dette tyder i seg selv på overdrive. Noen av ordene er imidlertid tilbakeholdne i karakteren og synges med curbingvokaler. Derfor er det mer sannsynlig at dette er curbing, men med et noe presset lydnivå. Også i

”Breathe” bruker Ljungbladh distortion, blant annet i første vers i frasen: ”I’ll say be all you can be”. Her er det stor grad av distortion i det første ordet. I det andre prechoruset (som starter med: ”Just relax and enjoy the ride”) skriker Ljungbladh på det siste ordet ”time”.

I den nyere soulmusikken er også de metallede funksjonene fremtredende, og med curbing og overdrive som hovedfunksjoner. På samme måte som i den eldre soulen er nøytralfunksjonen mer som en effekt å regne. Hos disse tre sangerne er det også til tider mye twang i stemmeproduksjonen, kanskje særlig hos Winehouse. Av andre effekter har jeg funnet ornamenteringer, distortion, vibrato, skrik og knirk.

Sammenhengen mellom gospel og soul

Hva kan vi se av sammenheng mellom funnene i gospel som Jungr (2002) viser til, og det vi har sett i disse musikk eksemplene fra soulsjangeren? I forhold til Lomax’ studier og hans funn av melismer, kan vi si at dette er et likhetstrekk til eksemplene her, siden ornamenteringseffekten er funnet i flere av eksemplene. Dersom man ser nasalitet i sammenheng med twang, som ofte kan oppleves som nasal lyd, er dette også et likhetstrekk. Vokal støy, eller distortion, som er betegnelsen jeg har brukt, har jeg også funnet i de fleste av eksemplene. At det ikke er lang avstand mellom ”preaching” og sang har vi også sett i forbindelse med eksempler hvor man nærmest snakke-synger frasene, slik som i eksempelet fra Wilson Pickett (1965). Vibrato er også en vanlig effekt i gospel som jeg har funnet i de fleste eksemplene her.

Jungr påpeker, når hun kartlegger sangen i blues og gospel ved hjelp av Estills stemmemodell, at twang er et sentralt element i disse sangstilene. Twang var også til stede i de musikk eksemplene som jeg har tatt for meg her (riktignok da twang i følge Sadolin). Funnene av cry, belting og speech (sett som metallede funksjoner) i gospel, samsvarer med at alle sangerne jeg har lyttet til hovedsakelig synger i metallede funksjoner.

Sangteknikkens funksjon – Hvorfor sangteknikk?

Jag är självlärd. Jag börja sjunga när jag var femton. Också när jag börja sjunga soul, så lyssnade jag på James Brown, eller vi såg den här greien på "Commitments". Jo, så i början när jag börja sjunga soul så skrek jag ju. Jag kunde ju inte, jag ville ju också låta hes. [demonstrerer et skrik] Och jag tappade rösten, så jag tog én låt så hadde jag ingen röst. Så jag ville ju lära. Och senn när jag kom till den här gospelworkshopen och börja jobba med hon körledaren, hon är också en veldig duktig sångpedagog, då kunde hon ge tips till solister och även till hela kören. Så jag har lärt mig litagrann från olika människor. Men senn också så har det, det har kommit väldigt naturligt, jag har ju lärt mig att: "Ja, men så där kan jag ju inte göra, då tappar jag, då mister jag stemmen min". Och: "Så här blir bra". För det har kommit naturligt, jag har lärt mig under vegen hur jag ska göra på något vis. Sjunga på ett sätt som blir naturligt för mig, så att det blir en bra teknik för mig (Intervju 17.12.07).

Som nevnt innledningsvis er en del av min personlige motivasjon for oppgaven å kunne begrunne at sangstemme er mer enn teknikk. Derfor vil jeg her legge fram noen syn på hva som kan være sangteknikkens funksjon og plass i sangen.

Borch (2005), som det ble vist til over, vil gjennom sin bok om sang i forhold til pop-, rock- og soulsjangrene, gi informasjon til sangere og sangpedagoger om stemmens funksjon og muligheter. Denne boken har, som de fleste andre bøker om sangteknikk, et metodisk-pedagogisk perspektiv på sang. I følge Borch skal sangtreningen omfatte tre deler, eller tre T-er: ta vare på stemmen, teknikk og tolkning. De tre T-ene henger uløselig sammen:

För att få en fri tolkning bör du ha en bra teknik och för att öva upp din teknik måste du kunna ta hand om din röst. Träna de olika momenten jämsides (Borch 2005: 11).

I dette perspektivet forklarer han ulike aspekter ved det å synge. Fra oppvarming: for å ta vare på stemmen, til tekniske sider som pust, stemmebånd og til uttrykksmessige aspekter som sound og "swing" og om selve sangjobben. Teknikken fungerer altså som en del av sangtreningen. I følge Borch er det i øvingsfasen teknikken skal være i fokus:

Sångteknik ska praktiseras vid instudering; vid framförandet skall tekniken sitta i ryggmärgen och all uppmärksamhet riktas på uttrycket. Att vara sångtekniskt driven syftar endast till att öka förmågan att uttrycka sig rikare och så ofta du önskar (Borch 2005: 9).

Gillyanne Kayes sier følgende om hensikten med å ha kontroll over de vokale kvalitetene og dermed også over teknikken:

Every time you make a sound you are creating a voice quality. By learning the muscular 'set-up' in the vocal tract for certain clearly defined qualities you can develop greater control over your own sound (Kayes 2004: 153).

Sadolin påpeker i forordet til sin bok om ”komplett sangteknikk”, at heller ikke hun ser sangteknikk som det viktigste aspektet ved sang:

Denne bok handler mest om teknik. Det er ikke fordi, jeg mener teknik er det viktigste i sang. Tvertimod er teknik kun et MIDDEL til at uttrykke sig med. Jeg mener, det er UDTRYKKET, der er det viktigste – det at fortælle noget. Men ”hvad” og ”hvordan” der skal fortælles, er det kunstneriske valg, enhver sanger selv må træffe. Denne bog handler om de teknikker, der gør det mulig at gennemføre de valg, man har truffet (Sadolin 2000: 5).

I introduksjonen til Sadolins bok kommer hun også med en erklæring om at alle kan lære å synge. Hennes oppfatning er at det er mangel på sangteknikk som er hovedproblemet når det kommer til stemmebegrensninger. Det ser altså ut til å være en enighet om at sangteknikkens funksjon er å være et redskap for uttrykket. Dette bekreftes også hos sangpedagogen Nanna-Kristin Arder (1996). Hun presiserer at sangteknikken er grunnleggende for sangutøvelsen fordi den er det redskapet som ”må til for å kunne gi sangene det uttrykk man ønsker” (ibid.: 34). Når man skal fremføre en sang, skal ikke fokuset være på teknikken, men teknikken skal være så inkorporert i sangeren at han eller hun kan fokusere fullt og helt på formidling og uttrykk. I følge Arder er ikke sangteknikk noe mål i seg selv:

Sangteknikk er imidlertid ikke noe mål i seg selv. Når man fullt og helt behersker de grunnleggende funksjoner, er tiden faktisk inne for å ”glemme” sangteknikk – glemme seg selv – og isteden la seg inspirere av sangens og genrens spesielle karakter. Bare med en fri stemme kan utøveren uttrykke seg i overensstemmelse med de forskjellige genres krav til stil og lyd kvalitet (ibid.: 37).

Også Sadolin ser ut til å tenke at det må være noe mer i selve sangen enn ”bare” sangteknikk:

Effekterne skal designes spesielt til den enkelte sangers og navnlig etter den enkelte sangers energi-niveau, temperament og uttrykk. Det er som regel ikke nok, at en sanger teknisk sett er i stand til at frembringe en given sund effekt, hvis sangeren ikke har den følelsesmessige erfaring, det mod eller temperament der skal til for at få

effekterne til at virke troværdige. Jeg har møtt sangere, der gerne ville lære at lave en distortion, fordi de syntes lyden var flot, men som ikke kunne formidle troværdigheden bag effekten. Sådanne sangere kan sagtens lære at frembringe selve effekten. Men uden troværdigheden, energien eller følelsen der ligger bag, vil effekten aldrig blive andet end hul og påtaget (Sadolin 2000: 169).

Hennes bok sier ikke noe mer nøyaktig hva denne ”troværdigheden, energien eller følelsen” er, men sitatet kan vise at sangteknikk i seg selv ikke er tilstrekkelig for et helhetlig uttrykk. Riktig teknikk tillater likevel sangeren å kunne synge slik han eller hun ønsker, samtidig som sangeren kan ha en sunn stemme og dermed synge når og hvor lenge han eller hun måtte ønske.

Oppsummering

I dette kapittelet har jeg sett på sangteknikken i populærmusikk og analysert flere musikkseksempler fra ulike soulsangere. Sangteknikk i forbindelse med populærmusikk er en forholdsvis ny problemstilling, siden det fortrinnsvis er innenfor den klassiske musikken det har vært vanlig å forstå sangerne som skolerte. Jeg har gitt en presentasjon av Cathrine Sadolins (2000) system, komplett sangteknikk, og konsentrert meg om hennes inndeling av stemmeproduksjonen i fire funksjoner og hennes beskrivelser av ulike stemmeeffekter. Disse brukte jeg videre for å gi et bilde av hvilken sangteknikk som benyttes i soul.

De musikkseksemplene jeg har tatt for meg er hovedsakelig fra eldre soul, men noen eksempler er fra nyere soul. I eksemplene synges det hovedsakelig i metallede funksjonene og mest i funksjonene curbing og overdrive. Overdrive og belting er dessuten tydeligere i live-innspillingene enn i studio-innspillingene. I studio er det øvrig muligheten for å benytte seg av et lavere volum større enn i en live-situasjon, fordi man i studio mer bevisst kan forsterke sangen. Live er det derimot nødvendig å bruke funksjoner som sørger for at sangen kan komme igjennom lydbildet. Når nøytral brukes, fremstår dette oftest som en effekt, men er brukt hos mange av sangerne. Nøytral brukes i flere varianter, både med og uten luft, og med mer eller mindre twang. Twang fremstår som tydelig både i den eldre og i den nyere soulen. Det brukes også mange effekter i sangen, for eksempel er distortion brukt i svært mange av eksemplene, med unntak av hos Motown-sangerne og Amy Winehouse. Ornamentering ser også ut til å være vanlig, særlig i slutten av frasene eller i improvisasjon. Videre har jeg funnet

effekter som vibrato, skrik, knekk, knirk og snakke-synging. Det ser heller ikke ut til å være noen stor forskjell mellom de "eldre" og "nye" soulsangerne. Hovedforskjellen finner vi kanskje i at de "nye" soulsangerne ikke til det fulle kan svare til den røffe Stax-tradisjonen, og at de dermed befinner seg i en mellomposisjon mellom de to eldre "skolene".

Sangteknikkens funksjon beskrives av flere sangpedagoger som et viktig verktøy for å kunne uttrykke seg slik man ønsker, og for å bevare en sunn sangstemme. Når man skal fremføre sangen skal derimot sangteknikken være så innebygd i sangen at fokuset kan rettes mot formidlingen.

De sangtekniske funnene som er kommet frem i dette kapitlet, vil jeg komme tilbake til når jeg i det neste kapitlet vil ta for meg det sanglige uttrykket i soul.

5. Sanglig uttrykk i soul

I denne oppgaven har jeg valgt å snakke om sangteknikk og sanglig uttrykk i to adskilte kapitler, slik at teknikken i større grad har blitt behandlet som et avgrenset område enn det jeg har sett hos blant andre Jungr (2002) og Middleton (2000). Dette har jeg gjort fordi jeg ønsker å snakke om uttrykk i den videre forstand enn bare som en måte å synge på. Jeg er blant annet ute etter å finne meningen i uttrykket, eller med andre ord: hva sangeren uttrykker. Likevel er det klart at det er både naturlig og konkret å beskrive det sanglige uttrykket gjennom å si noe om sangteknikken. Dette viser også at teknikken er nært knyttet til uttrykket. Et eksempel på denne nære tilknytningen er at et skrik både kan beskrive en teknisk side ved sangen, men at det kan også være en indikator på at sangeren uttrykker frustrasjon eller sinne. Skriket kan dermed forstås som både teknikk og uttrykk. Forstått som uttrykk kan skriket beskrive en mening eller følelse, mens som teknikk beskriver skriket hvordan lyden frembringes.

Dette kapittelet er delt inn i fire deler. Den første delen gir en mer generell beskrivelse av sangen i soul, og hvilke kjennetegn det sanglige uttrykket har i denne sjangeren. Videre tar jeg opp tråden fra forrige kapittel for å si noe om hva sangteknikken i soul formidler. Jeg tar også kort for meg språket i soul, også her i forhold til de musikk eksempene som er brukt allerede. Den fjerde delen er en kategorisering av sentrale oppfatninger av souluttrykket.

Sangen i soul

Av Blokus og Molde (1996) beskrives sangen i soul som ekspressiv og improvisatorisk, og de påpeker at soul først og fremst er vokalistens arena. Sangen skal være følelsesladet og full av intensitet. Det melodiske omfanget er større enn i blues. Soul gjør krav på autenticitet, eller med andre ord en ekthet hvor artisten bokstavelig talt øser av sin sjel for publikum. Dette betyr ikke at soulvokal nødvendigvis trenger å representere en "ekte" gjengivelse av artistens følelser. I følge Blokus og Molde (ibid.) har sangeren gjerne en ironisk distanse til teksten, og imaget er ofte gjennomarbeidet i detalj. De karakteriserer soulsangeren som "ekte" og selvutleverende, en man kan identifisere seg med, samtidig som han eller hun er viril, energisk og pågående (ibid.: 206). Richard Middleton påpeker også hvordan en uskolert

stemme, her i forbindelse med sangen i rock⁸, kan karakteriseres som et naturlig, og dermed et ærlig uttrykk:

[...] by comparison (implicit or explicit) with the trained, disciplined technique, the pure tone, the objectifying control associated with classical singing. It is certainly true that in much rock singing the absence of low-larynx technique and of diaphragm-orientated breath-control lead to relatively speech-like voice production; that individuality of voice quality tends to be at premium; and that the resulting directness of utterance is often taken to be a mark of expressive truth (Middleton 2000: 28).

Han har videre funnet en enighet om noen generelle tendenser i litteratur om afrikansk-amerikansk sang:

[...] short phrases, often falling or circling in shape, usually pentatonic or modal but with microtonal inflection, pitch bending and glissando, the phrases often much repeated; call-and-response (antiphonal) relationships between performers; off-beat accent, syncopation and rhythmically flexible phrasing; a huge variety of register (including falsetto) and of timbre (including shouts, whoops, yells, growls, humming and wordless moans) (ibid.: 30).

Gjennomgående karakteristikk er den diffuse grensen mellom syngemåte og snakkemåte, som kan komme fra afrikanske tonale språk, understrekningen av distortion, betoning/tonefall (*inflection*) og konstante variasjoner, samt kjærligheten til heterogent sound i motsetning til å fastholde én bestemt klang (ibid.: 30). Forholdet til stemmen er gjerne også lekende og som regel er stemmeproduksjonen avslappet, forklarer Middleton. Dette synes han er tydelig i passasjer hos gospelsangere som Rosetta Tharpe og Mahalia Jackson. Han mener også at soulsangere, slik som Aretha Franklin, har arvet dette (ibid.:31).

I kapittel 2 ble det nevnt at soul er bygget på ”tonal semantics”(Neal 1999). Smitherman (1977) sier at det finnes flere former for ”tonal semantics” innenfor det hun kaller ”black speech” eller ”black english”. Svart språkbruk er en form for engelsk som blir brukt av afrikansk-amerikanere (Smitherman 1977, 2006). Hun har delt formene for ”tonal semantics” inn i fire grupper: ”talk-singing, repetition and alliterative word play, intonational contouring, rhyme” (Smitherman 1977: 137). ”Talk-singing”, eller snakke-synging, henter sin mening fra lytterens assosiasjon av tonen med følelsen av å være glad eller ”gittin the Spirit”. Den kan

⁸ Brukt som samme paraplybetegnelse som beskrevet i kapittel 3.

assosieres med enhver tilstand hvor man har det godt, eller føler seg bra. Smitherman bruker pastoren (eller presten) i den svarte kirke til å forklare fenomenet:

The black preacher's vocalization is the most widely known example of talk-singing. He combines straightforward talk with the cadence and rhythm of traditional black preaching style. This style is characterized by elongated articulation of single words, by heavy breathing, by lengthy pauses between words and phrases, and by constant interjections of the standard key expressions "ha," "aha," and "un-huh" (ibid.: 138).

Pastoren benytter denne måten å snakke på når prekenen når sitt dramatiske høydepunkt. Snakke-synging har vært brukt både i og utenfor gudstjenesterammen, og ikke bare av pastoren. I sekulære settinger har ikke dette fenomenet vært like vanlig, men i følge Smitherman brukes det av svarte soulsangere slik som James Brown og Aretha Franklin (ibid.:139). Disse sangerne bruker gjerne denne kombinasjonen av snakking og synging i det emosjonelle klimaket i en sang. I dette klimaket forsøker sangeren ved hjelp av riff og improvisering omkring viktige tekstlinjer eller ord å bevare klimaket, altså holde stemningen i sangen oppe. Disse ordene eller linjene handler gjerne om hvordan sangeren eller noen i publikum føler seg i øyeblikket. Et eksempel som Smitherman trekker frem er Aretha Franklins "Dr. Feelgood" (1971), og da nettopp i den live-versjonen vi har sett på her fra "Live at Fillmore West":

Aretha has just completed a soulful rendition of "Dr. FEELGOOD," her earthly man who cures all her "pains and ills." Then she shifts into talk-singing about the Heavenly Dr. FEELGOOD [...] (ibid.:141).

"Repetition and alliterative word-play" er en annen side ved "tonal semantics" (ibid.: 142). For ekstra betoning, eller som en effekt, blir ord eller lyder suksessivt gjentatt. Smitherman forklarer årsaken til repetisjonene: "Believing that meaningful sounds can move people, the black speaker capitalizes on effective uses of repetition [...]" (ibid.: 142-143).

"Call-response", eller call-and-response som det gjerne kalles, er en annen side ved svart språkbruk. Dette er en kommunikasjonsprosess som er en afrikansk arv (ibid.:104). Smitherman definerer den på følgende måte: "spontaneous verbal and non-verbal interaction between speaker and listener in which all of the speaker's statements ('calls') are punctuated by expressions ('responses') from the listener" (ibid.:104). I den svarte kirke er call-and-response kjent som måten forsamlingen snakker tilbake til pastoren på under gudstjenesten,

og særlig under prekenen. Det er også i den svarte kirke at call-and-response som fenomen har blitt best tatt vare på, men man kan finne call-and-response også utenfor kirken. Denne måten å kommunisere på er som vi allerede har nevnt et viktig trekk i gospel, og har blitt videreført til soul. Verbal call-and-response er særlig tydelig i grupper, men svarene utføres også ofte av en koristgruppe, slik som hos Ray Charles og hans korister "the Raelettes". I følge Smitherman finner man ikke bare call-and-response i sangen, men i musikken selv (ibid.: 113). Hun trekker frem Stevie Wonder som et eksempel på en musiker som, på tross av at han spiller alle instrumentene selv, snakker og svarer med seg selv og med publikum.

Hva sier sangteknikken?

I det forrige kapitlet tok jeg for meg en del musikk eksempeler fra sentrale soulsangere for å gi et bilde av sangteknikken i soulmusikken. Men hva kan teknikken fortelle oss om det sanglige uttrykket i soul? I innledningskapitlet ble det vist til Leeuwen (1999) som påpeker at det ligger ulike meninger i forskjellige særpreg i et sound. Det som gjør det utfordrende å bestemme meningen i et sound er både at meningene er kulturelt betinget, og at det alltid er sammensatt av flere særpreg. Derfor må disse særpregene sees i sammenheng for å kunne bestemme hva soundet gir av mening. Jeg vil nå ta utgangspunkt i de samme musikkeksemplene som i det forrige kapitlet for å forsøke å beskrive hva jeg opplever at sangteknikken formidler eller uttrykker.

Eldre soul

Hos Ray Charles fant jeg bruk av en mangfoldig sangteknikk. Han brukte både metallede og ikke-metallede funksjoner, i kombinasjon med twang og effekter som knekk og distortion. Den mangfoldige sangteknikken og uttrykket til Ray Charles blir beskrevet på følgende måte av Brackett (2005):

On these recordings Charles sings in a raspy, exuberant tone full of whoops, bent notes, melismas, and shouts, engaging in call-and-response patterns with either the horns or a female backup trio named the Raelettes, and accompanying himself with gospel-style piano (ibid.: 66).

Brackett viser her til innspillinger som er gjort av Charles i tidsrommet 1954-1956. Eksemplene fra Charles som er brukt i denne oppgaven er hentet nettopp fra denne perioden. Beskrivelsen samsvarer med det jeg fant av sangteknikk i de to eksemplene jeg lyttet til. Men hva kan leses av mening i denne sangteknikken som Charles bruker? "I got a woman" (1954) synges nesten utelukkende i de metallede funksjonene curbing og overdrive, noe som gir et ganske kraftig uttrykk. Det sterke volumet på stemmen kan peke på at man ønsker at det man synger skal nå ut. Leeuwen (1999: 133) påpeker, som nevnt i kapittel 1, at den sterke stemmen "claims most territory". Dette gir også en overbevisende effekt, siden dette volumet gir et inntrykk av at sangeren ønsker at det han synger skal bli hørt. Der volumet er lavere, inviterer Charles oss inn i en mer intimt stemning. Et eksempel er når han i slutten av det første refrenget nærmest snakker, eller sukker, "oh yeah". Bruken av ornamentering, ofte i slutten av frasene, gir inntrykk av en sanger som synger med en letthet og en selvfølgelig kontroll. I "Drown in my own tears" (1956) gir kombinasjonen av twang og distortion et klagende uttrykk. Skriket i "I'm so blue" i det tredje verset virker forsterkende på dette uttrykket. Det er som om Charles utleverer sin desperate situasjon, og vil involvere den som hører på i smerten han synes å oppleve. Her er heller ikke alle ornamenteringene sunget med like smidige overganger mellom tonene som i "I got a woman". Dette er spesielt tydelig i det andre verset. Ornamenteringseffekten sunget på denne måten understreker også en situasjon som synes langt fra den mer arrogante innstillingen i "I got a woman". En annen forskjell i de to eksemplene fra Charles er bruken av vibrato, som er mer fremtredende i "Drown in my own tears" enn i "I got a woman". Dette kan ha sammenheng med den meningen som Leeuwen legger i vibrato, nemlig at vibrato kan referere til følelser som beveger (1999: 134). Motsetningen er altså den stødige tonen som viser til en stemme som ikke er beveget.

Otis Redding synger også hovedsakelig i metallede funksjoner, og distortion var en av de mest brukte effektene i "Respect" (1965) og "Down in the valley" (1965). Hva som ligger av meningsverdi i distortion, eller *roughness* som Leeuwen (1999) kaller det, er som nevnt kulturelt betinget og i afrikansk-amerikanske sjangre har denne effekten ikke nødvendigvis noen negativ tilknytning. Måten Redding synger på i disse to sangene gir et intenst uttrykk, og de metallede funksjonene og bruken av distortion gir et upolert preg. "Respect" har et overbevisende uttrykk som også kan ha en naturlig sammenheng med teksten i sangen. Det samme preget kan finnes også i "Down in the valley", men her er lydstyrken og klangen mer skiftende enn i "Respect", og dermed får sangen et litt mer skiftende uttrykk. Dette samsvarer med Blokhuis og Moldes (1996) beskrivelse av Reddings uttrykk som balansering mellom

avventende og pågående affekt. Dersom vi fokuserer på teksten ser vi at Redding varierer mellom å henvende seg til en tilhører, mulig den han er sammen med ”down in the valley”, og å gjenkalle for seg selv om noe som har skjedd nettopp der. Kanskje har dette en sammenheng med det vekslende uttrykket. I ”My girl” (1965) er uttrykket mykere, både på grunn av den lavere lydstyrken og fordi det er mindre grad av distortion. Det lavere volumet i ”My girl” gir i det hele tatt et mindre presset inntrykk. Her har han også brukt nøytral oftere, noe som gir et mer intimt uttrykk, slik jeg beskrev hos Charles. Vibratoeffekten er også mer fremtredende i ”My girl”, noe som kan peke mot en sammenheng mellom bruken av denne effekten og ballader.

Lydstyrken i Wilson Picketts ”In the midnight hour” (1965) virker også overbevisende. Pickett synger som vi så i forrige kapittel hovedsakelig i overdrive, og dette er en stemmefunksjon med kraftig lydstyrke. Som en følge av lydstyrken, graden av metall i klangen og bruken av distortion får sangen et røft preg. En understrekning av det overbevisende uttrykket kan vi høre i det andre verset når Pickett synger, og skriker: ”and really love me so”. Ordet ”really” fremheves ytterligere ved at det skrikes med distortion på tonen. At vibratoeffekten ikke er særlig fremtredende hos Pickett kan også være et argument for et kontrollert og overbevisende uttrykk på grunn av de stødige tonene.

Uttrykket til Brown, formidlet gjennom halv- og helmetallede funksjoner og med mye distortion, gir umiddelbare assosiasjoner til Browns tilnavn, ”the hardest working man in showbusiness”. Det at Brown synger kraftig og nesten utelukkende med distortion på tonene gir både et hardt og upolert uttrykk. Dette er tydelig allerede i ”Please, please, please” fra 1956, og ikke mindre fremtredende i de to senere eksemplene som er fra 1963 og fra 1968. Hos Larkin (1995) finner vi en beskrivelse av James Browns hit-er på slutten av 60-tallet:

[...] stripped down to a nagging, rhythmic riff, over which the singer soared; sometimes screaming, sometimes pleading, but always with an assertive urgency (ibid.: 577).

Brown beskrives altså her med en selvsikker standhaftighet. Dette kan vi høre i ”It’s a man’s, man’s, man’s world” (1963), hvor Brown ikke bare synger overbevisende i form av lydstyrken, men leker med melodien ved å gjøre både rytmiske og melodiske ornamenteringer. Dette bidrar til det selvsikre uttrykket, noe som videre understrekes av tekstens narrative betydning. I forhold til ”Say it loud, I’m black and I’m proud” (1968) kan tekstens mening umiddelbart kobles til måten det er sunget, eller nærmest ropes, på. Dette er

nok et eksempel på at volum krever oppmerksomhet, noe som uten tvil må være viktig for denne politisk orienterte sangen.

Det har allerede blitt referert til Aretha Franklin som en sanger med et enormt sangteknisk repertoar. I de musikk eksempene jeg har lyttet til er dette også svært tydelig. Hun benytter seg av flere stemmefunksjoner (jf. Sadolin 2000) som hun tilsynelatende skifter enkelt mellom, og disse ulike klangene kombineres med flere forskjellige effekter. Men i et intervju med Franklin gjort i *Time* (gjengitt hos Brackett 2005), påpekes det at det ikke først og fremst er teknikken som gjør henne til en spesiell sanger:

Aretha's vocal technique is simple enough: a direct, natural style of delivery that ranges over a full four octaves, and the breath control to spin out long phrases that curl sinuously around the beat and dangle tantalizingly from the blue notes. But what really accounts for her impact goes beyond technique: it is her fierce, gritty conviction. She flexes her rich, cutting voice like a whip, she lashes her listeners – in her words – “to the bone, for deepness” (Brackett 2005: 166).

Det er overbevisningen hos Franklin som gjør det største inntrykket på denne journalisten. Spørsmålet blir da hvilken teknikk, eller hvilke teknikker, er det Aretha Franklin bruker som gir et så overbevisende uttrykk?

Belting er en av de sangteknikkene som Franklin benytter seg av og som kan høres blant annet i ”Respect” (1971). Jungr (2002) beskriver meningen som kan kobles til belting (jf. Estills definisjon) på følgende måte:

Belt is a full-throttle sound and is very evident when singers seem on the edge of their voice and emotion: one can almost hear the physical effort employed to make the sound, and it is a quality that would have been very valuable before amplification as it enables high-powered sound to be made and heard over other instruments (ibid.: 107).

Den kraftige beltingstemmen kan altså uttrykke sterke følelser. I forhold til Sadolins definisjoner mener jeg at både overdrive og belting, som begge er funksjoner som Franklin synger i, kan kobles til den samme meningen som Jungr legger i Estills beltingbegrep. Sadolins belting kan kanskje i enda sterkere grad kobles til ekstremt utløp for følelser. Dersom vi trekker frem ”Respect” (1971) igjen, kan teksten her også bekrefte denne intense måten å synge på. Den nesten ropende måten å synge på får oss til å forstå at Franklin mener

alvor og krever respekt. Belting (jf. Estill) brukes som nevnt i kapittel 4 også i gospel. Vi kan se en sammenheng mellom når Franklin bruker belting og når belting i følge Jungr (2002) brukes i gospel: "When gospel singers appear to be 'upping the ante' with a highly exciting sound they are *belting* [...]" (ibid.: 107). Belting brukes også av Franklin når hun synger i det øvre leiet, og når sangen når sitt klimaks. Men Aretha Franklin er som sagt en allsidig sanger, og dette kan vi få et innblikk i ved å lytte til "Day dreaming" (1972). Her viser Franklin en mykere side. Riktignok er det en grunnleggende forskjell dersom "Respect" og "Dr. Feelgood" sammenlignes med "Day dreaming" fordi de to første er en live-innspilling og den siste er spilt inn i studio. Som jeg så vidt var innom i forhold til lydstyrken i eksemplene fra The Supremes i forrige kapittel, trenger man ikke ta hensyn til å måtte trenge igjennom et høyt lydbilde når man spiller inn en sang i studio på samme måte som ved en live-opptreden. Dermed kan man tillate seg å synge med den lydstyrken man måtte ønske. Forskjellen mellom syngemåten, særlig i forhold til volum, i live-opptredener og i studioinnspillinger var kanskje enda mer tydelig da disse innspillingene ble gjort enn den er i dag. I "Day dreaming" er det også mer bruk av vibrato, noe som igjen bekrefter at vibrato er mer fremtredende når uttrykket er mykere.

The Supremes' "Baby love" (1964) er et godt eksempel på at Motown-soulen ofte har et glattere uttrykk enn soulmusikken fra Stax. Diana Ross' synger her som sagt med en blanding av nøytral og curbing, som gir et annet bilde av tilværelsen enn den som Aretha Franklins sanger beskriver, særlig i de to live-eksemplene. Her er lydstyrken lavere enn det vi hører hos blant andre Franklin og Brown, og dette gir et mer intimt uttrykk. Den myke syngemåten, helt fri for distortion og med ekstra luft på stemmen, gir et forlokkende uttrykk som understreker teksten som er en invitasjon om at kjæresten må bli hos henne. I "Come see about me" (1964) er ikke inntrykket fullt så glatt. Det kan være at rytmikken i melodien, og den rytmiske måten som Diana Ross synger på, er årsaken til dette. Koringen synges dessuten med en noe skarpere klang, som gir et mindre polert uttrykk. Intimiteten i stemmen til Ross er likevel til stede. Hun synger ikke spesielt kraftig og får oss dermed til å skjønne at mottakeren av budskapet i sangen er hennes kjære. I begge disse sangene bekreftes ytterligere koblingen mellom vibrato og mykere uttrykk.

Marvin Gaye har også et mykere uttrykk enn både Charles, Redding, Pickett, Brown og Franklin. Han synger som nevnt hovedsakelig med medium lydstyrke, og bruker dessuten funksjonen nøytral i større grad enn de andre solistartistene vi har sett på her. Dette gir både et mykere og glattere uttrykk. I "What's going on" (1971), som er det eksempelet jeg har valgt å

høre på fra Gaye, får jeg et inntrykk av en undrende og oppgitt sanger. Noen steder grenser det til et opprørt uttrykk, slik som i slutten av det første refrenget der "oh, what's going on" startes med et knirk og fremheves med en kraftigere lydstyrke. Selv om "What's going on" i likhet med "Say it loud, I'm black and I'm proud" (1968) har et politisk budskap, står disse to sangene stilmessig i stor kontrast til hverandre. Gaye og Brown representerer etter det jeg kan se to ytterpunkter av souluttrykket.

Uttrykket hos disse sangerne er ganske variert. Likevel kan vi se et hovedskille mellom sangerne i Stax-tradisjonen og sangerne i Motown-tradisjonen som en naturlig følge av forskjellen i teknikk. Dette viser også forskjellen mellom de to plateselskapene som ble omtalt i kapittel 2. Eksempelene som jeg har vist til her bekrefter at Motown stod for et mykere og mer polert sound. Hos The Supremes er det gjennomgående en mer intim stemning enn hos for eksempel Aretha Franklin. Dette betyr ikke at Franklin ikke er personlig i sitt uttrykk og viser følelser, men følelsene kommer til uttrykk på en mer intens og kanskje mer utleverende måte.

Nyere soul

Hva så med eksemplene fra nyere soul? Hva er det sangteknikken i disse eksemplene formidler, og kan vi se en sammenheng med eldre soul? I "Used to love you" (2005) finnes det mange likhetstrekk mellom måten John Legend synger på og den syngemåten som ble funnet hos de "eldre" soulartistene. Han synger hovedsakelig i metallede funksjoner, bare unntaksvis synger han i nøytral, og det er til tider mye twang i funksjonene. Måten Legend synger på gir meg assosiasjoner til både en sarkastisk holdning og til selvsikkerhet. Kanskje er det graden av twang som bidrar til den noe sarkastiske tonen i sangen, en tone man gjerne også har i stemmen når man hermer etter noen. Holdningen jeg oppfatter bekreftes av innholdet i teksten. I forhold til selvsikkerheten kan vi også trekke en sammenheng til de improviserte ornamenteringene i mellomspillet (hvor koristene synger "holla, holla, holla"). Dette er noe av det samme vi påpekte hos Charles over, hvor de lekne ornamenteringene og kontrollen reflekterer en selvsikker holdning hos sangeren. Når han i noen ord eller fraser slipper litt av metallet i klangen gir det inntrykk av at Legend gir opp, slik som i "but I'm tired of livin' this lie" i det første refrenget.

Når Amy Winehouse synger "Take the box" (2004) varierer hun mellom flere sangtekniske funksjoner. Variasjonen av funksjoner gir utslag i blant annet dynamikken i lydstyrken, som igjen resulterer i ulike stemninger i sangen. Teksten handler om et kjærlighetsforhold som går i oppløsning, og jeg opplever at dette understrekes av nettopp dynamikken. Når lydnivået er lavere reflekterer dette en oppgitt sinnsstemning hos sangeren og der lydnivå er sterkere blir sinne en naturlig assosiasjon. I "Tears dry on their own" (2006) er det også brukt flere forskjellige sangfunksjoner. Lydnivået varierer fra medium til kraftig. Her er ikke frustrasjonen like fremtredene som den til tider er i "Take the box", kanskje fordi det er mindre grad av twang i denne sangen.

Samuel Ljungbladh synger også hovedsakelig i metallede funksjoner. Dette gjelder også i "Those days" (2007). Variasjonen i lydstyrke og toner med og uten distortion gjør at uttrykket varierer mellom å være ganske hardt og noe mykere. Det litt harde uttrykket gir følelsen av frustrasjon, mens det mykere uttrykket kan assosieres med en følelse av nostalgi. Uttrykket kan sammenlignes med Otis Reddings uttrykk som er både avventende og pågående, men hos Ljungbladh er det avventende uttrykket mykere enn hos Redding. Effekten Ljungbladh bruker når han slipper tonen i slutten av frasen "the music industry is getting hard to handle", gir et forsterket inntrykk av at han gir opp musikkbransjen. Oppfordringen i vampen: "Blow your horns! Like they used to do!", synges kraftig og i et høyt leie. Som hos flere av de eldre soulsangerne gir volumet inntrykk av at det menes alvor og at det er meningen at dette budskapet skal nå ut. I "Breathe" (2007) finnes det også ulike uttrykk som resultat av lydstyrken i stemmen og variasjonen i grad av distortion. I verset er uttrykket ganske røft, særlig fordi det er stor grad av distortion. I prechoruset blir uttrykket litt mykere, både fordi lydnivået blir noe lavere og fordi distortion på tonen stort sett er borte. Refrenget synges igjen med kraftig lydstyrke og med økende grad av distortion. Dette gjør at stemningen utover i sangen stadig "tar seg opp".

Med et utvalg av tre nokså tilfeldig utvalgte soulsangere fra 2000-tallet sier det seg selv at vi ikke får et helhetlig bilde av dagens soul. Likevel gir disse tre en indikasjon på at soulsangernes uttrykk dreier seg om noe av det samme også i vår tid. I dette utvalget var sangen kanskje en mellomting mellom Stax-soulen og Motown-soulen. I forhold til volum, og dermed overbevisning, kan vi se en sammenheng med uttrykket i den opprinnelige soulen.

Språket i soul

Flere steder over har jeg vist til teksten og dens narrative betydning for å understreke det jeg mener å høre av uttrykk formidlet gjennom teknikken. Det er klart at dette også kan ha virket motsatt. Med det mener jeg at det kan like gjerne ha vært min umiddelbare forståelse av teksten som har fått meg til å assosiere sangen med ulike stemninger og uttrykk. Siden engelsk er et språk jeg forstår, og sangene synges med tekst på dette språket, er det umulig å forutsi om jeg hadde trukket de samme parallellene dersom jeg ikke hadde forstått teksten. Altså om jeg hadde hørt den samme stemningen eller det samme uttrykket uavhengig av det tekstlige innholdet.

Som jeg har vært inne på både i innledningskapittelet og tidligere i dette kapittelet har sangen i soul en nær tilknytning til det afrikansk-amerikanske språket, også kalt svart språkbruk. Dette er en viktig del av den afrikansk-amerikanske kulturarven. I denne måten å snakke på er det som sagt ikke nødvendigvis bare den narrative betydningen som er meningsbærende. En av de måtene som bærer mening gjennom språk, men ikke i direkte narrativ betydning, er altså gjennom ”tonal semantics”. De ulike formene for denne måten å formidle mening på finner vi eksempler på i de musikk eksemplene som har vært omtalt her. Vi har allerede vært inne på at Aretha Franklin utfører snakke-synging i ”Dr. Feelgood” (1971). Hos James Brown, for eksempel i ”Please, please, please” (1956), finner vi ”tonal semantics” i en annen form. Her påpekt av Brackett (2005):

This early recording established what was to become a stylistic trademark; insistent repetition of a single phrase (in this case consisting of the song’s title) resulting in a kind of ecstatic trance (ibid.: 151).

Man repeterer altså et ord eller en frase fordi man har en tankegang om at betydningsfulle lyder kan bevege mennesker (Smitherman 1977: 142-143). Dette finner vi eksempler på også hos de andre sangerne, slik som i Otis Reddings ”Respect” (1965). I vampen i slutten av sangen repeteres fraser som ”got to, got to have it” og ”give it”.

Call-and-response er også en side ved svart språkbruk. Når jeg forklarte denne måten å kommunisere på over, ble Ray Charles nevnt som en sanger som benyttet seg av call-and-response. Vi finner call-and-response i flere av de andre musikk eksemplene, for eksempel i

outroen til The Supremes' "Come see about me" (1964), gjennomgående i James Browns "Please, please, please" (1956) og i outroen i John Legends "Used to love u" (2005).

I eksempelet fra John Legend finner vi også et annet eksempel på svart språkbruk, nemlig uttrykket "holla", som er et særegent uttrykk i den afrikansk-amerikanske engelsken. Smitherman (2006) viser til en rekke slike ord og uttrykk, og forklarer "holla" på følgende måte:

Request to talk to or acknowledge someone, now or at a later date. May be used as a form or closing in a message or letter. Hip Hop artist Tupac Shakur made this a popular expression with his "Holla if ya hear me" (ibid.: 34).

Souluttrykket i tre kategorier

Gjennom intervjuet med Samuel Ljungbladh, litteraturen jeg har lest og de musikalske analysene er det noen holdninger og beskrivelser i forhold til det sanglige uttrykket i soul som har gått igjen. Jeg har plassert disse i tre kategorier som synes fremtredende for hvordan man uttrykker seg i soul, og vil her forsøke å gi et bilde av hva som ligger i disse kategoriene.

"Cry your soul out" – soul og innlevelse

Denne først kategorien, om soul og innlevelse, ble tydelig da jeg bearbeidet intervjuet med Samuel Ljungbladh. I intervjuet hadde jeg spurt Ljungbladh hvorfor han sier at han synger soul, selv om han har kristne tekster. Min oppfatning var nettopp det at tekstene utgjør et avgjørende skille mellom soul og gospel. Da forklarte han hva han legger i soulbegrepet:

Ja, altså egentligen så tror jag att just med soulmusik, det behöver ju inte vara kristne tekster. Det kan ju vara kärlekstekster eller vad som, men jag tror framför alt att det handlar just om uttrycket, det är det som är, musiken i seg heter soul för det du ska sjunga: "Cry your soul out". Det är det som är greien. Och du måste sjunga varje ton, eller varje ord som du verkleg, verklegen menar det, som det är det sista du gör. För soul utan innlevelse, det är ju, det är platt. Då blir det ingenting. Och det kan jag tycka att väldigt mycka av dagens soul, r&b, och så, at har blivit väldigt platt. Det är så mycke produktion, och, man jobbar mycke mer med saker rundt om kring. Man tar en snygg tjei, eller en snygg kille som är duktig på att dansa, också

klipper man ihop sången. Och det blir ingenting. Om man tittar tillbaks på Stevie Wonder och dom hära. Otis Redding, "back" på 60-talet, slutet av 60. Sam and Dave, som bara kom ut och körde liksom. En mic, och åkte på liksom. Så det, jag tror at det sitter mycket här [legger en hand på brystkassen], och inställning (Intervju 17.12.07).

Det handler altså ikke først og fremst om hva teksten betyr fordi det er formidlingen og innlevelsen som er det viktige. Hver tone, eller hvert ord, må synges som om man mener det. Soul uten innlevelse er i følge Ljungbladh platt. Han påpeker også at han synes at mye av dagens soul er platt, noe som også kan sies å være det sentrale budskapet i "Those days" (2007). Der kritiserer han dagens musikkindustri og ønsker seg tilbake til tiden der "a song was more than just a song", som er siste frasen i prechoruset, og refererer til sangerne Stevie Wonder, James Brown og Marvin Gaye. Av dette kan vi se at selv om teksten kommer i andre rekke, er den ikke nødvendigvis ubetydelig.

Innlevelse er noe Ljungbladh kommer tilbake til flere ganger i intervjuet. Her viser han til en hendelse under en turné med gospelkoret Mosaic høsten 2007:

Ja, men vi har ett jättebra exempel egentlig på förra turen när vi var i Froland, var det vel. Vi hadde hatt to konserter, och Mosaic hadde stått på sina körplatser och ni sång jättebra. Också kom vi till Froland, också skulle vi köra "Never be the same again", och när ni gikk ut. Och helt plötselig så ändras hela körens sound. För att helt plötselig så titta inte man på varann, man titta inte på en dirigent och man försökte inte sjunga rett. Utan alle gikk ut på scenen och sång, titta på mennesker och sång: "Never be the same again", mm. Och helt plötselig kände man så här: Men vad hende? Tre hakk bättre, för soundet vart så här: Oj! Nu händer det nånting, nu är det själ! Och alla går ut och tittar, och alla olika korister la ned sin själ i det. I ställe för att, vi har ju en väldigt fin körtradition i både Sverige och Norge, men det kan ibland bli lite svårt när man ska sjunga gospel för att det är inte alltid man ska göra allting perfekt sammen utan att nu, jag måste sjunga härifrån. Och då blir det så här: Oj, vad levande det blev! Ja, vilken energi och atmosfär (Intervju 17.12.07).

Her handler det om å fokusere på formidlingen og ikke på hvordan man synger. Når koret ikke lenger hadde fokuset på å synge "rett", men flyttet fokuset til formidlingen fikk dette i følge Ljungbladh innvirkning på hele korets sound. Sangen ble levende.

Også Ray Charles har forklart hva som han mener er det spesielle med soulstilen i hans egen biografi *Brother Ray: Ray Charles' Own Story*, gjengitt hos Brackett (2005):

The style requires pure heart singing. Later on they'd call it soul music. But the names don't matter. It's the same mixture of gospel and blues with maybe a sweet melody thrown in for good measure. It's the sort of music where you can't fake the feeling (ibid.: 70).

Han vektlegger altså "pure heart singing" samt at følelsen må være ekte. Uttrykket "pure heart singing" forstår jeg som innlevelse. Denne innlevelsen er i følge Charles nødvendig i stilen, og det er innlevelsen som igjen gir sangen en ekte følelse.

Richard Middleton (2000) påpeker at dette ikke nødvendigvis trenger å være en personlig følelse, men at det er stemmens kobling til kroppen som gir den spesielle følelsen slik som i musikken til James Brown. I hans musikk finner vi med andre ord et annet vokalt konsept enn i mye av den hvite rocken:

[...] not so much 'personal feeling' translated into song, more the exertions of a 'vocal body'. There is no lack of emotion – indeed, the extreme use of voice constantly produces signifiers of intense feeling; but rather than being treated as a focus in itself, it is put into the domain of public action – corporealised, socialised (Middleton 2000: 37).

Det er ikke noe nytt at den afrikansk-amerikanske tradisjonen gjennom sine afrikanske røtter har en sterk kobling til kroppen. Dette bekreftes også av Eduard Glissant, gjengitt hos Gilroy (1993):

It is nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech. This is how we first managed to emerge from the plantation: aesthetic form in our cultures must be shaped from these oral structures (ibid.: 75).

Gilroy forklarer videre om den naturlige koblingen mellom kropp og musikk i denne kulturen, og påpeker at man fremdeles kan høre rytmene fra de tidligere forbudte trommene i deres arbeid. De karakteristiske synkopene illustrerer fortsatt de grunnleggende behovene, å være fri og å kunne være seg selv, og dette viser seg i koblingen mellom kropp og musikk (ibid.: 76). Kanskje er det nettopp i dette perspektivet at teksten er mindre viktig.

”Singing it like it is” – bli personlig

På tross av Middletons betraktning om at følelsen ikke nødvendigvis trenger å være personlig, peker likevel flere andre på at soul nettopp handler om det å være personlig. Dette dreier seg også på mange måter om innlevelse, men det handler også noe mer spesifikt om hva man legger i innlevelsen. Begrepet ”singing it like it is” er tatt fra et intervju med Aretha Franklin i *Time* (Brackett 2005) fra 1968, ”Lady Soul: Singing it like it is”. Her forklarer intervjueren hva soulmusikk er, med hjelp av et sitat fra Ray Charles:

But what is soul? ”It’s like electricity – we don’t really know what it is,” says Singer Ray Charles. ”But it’s a force that can light a room.” The force radiates from a sense of selfhood, a sense of knowing where you’ve been and what it means. Soul is a way of life – but it is always the hard way. Its essence is ingrained in those who suffer and endure to laugh about it later (ibid.: 165).

Kraften i soul kommer fra at den er personlig og bærer med seg personlig erfaring. Soulmusikk er ærlighet blir det også sagt i intervjuet og det forklares hvordan soul gir innpass i dagliglivets gleder og sorger. Det er kanskje derfor tilhørerne roper: ”Tell it like it is”, når Aretha Franklin står på scenen (ibid.: 166). I følge intervjueren er Franklin ikke først og fremst en ”performer”, men en som har et vitnesbyrd om virkeligheten på en så enkel og overbevisende måte at det er umulig at det ikke er ekte. Når hun velger ut hvilke sanger hun skal synge må sangene ha et innhold som hun kan relatere til sin egen erfaring:

In her selection of songs, whether written by others or by herself, she unfailingly opts for those that frame her own view of life. ”If a song’s about something I’ve experienced or that could have happened to me, it’s good,” she says. ”But if it’s alien to me, I couldn’t lend anything to it. Because that’s what soul is about – just living and having to get along” (ibid.: 166).

Samuel Ljungbladh ser ut til å legge noe av det samme i hans oppfatning av tekstens rolle i musikken:

Men jo, nu tror jag att musik, altså text, tror jag är viktigt också, just om man kan känna personligt mot det man sjunger. Att det är svårt at sjunga saker som man inte riktigt tror på. Då blir det mer et jobb. Jag gör ju det på julgallaen till exempel, jag ska sjunga, då får jag ju sjunga olika saker. Men då blir det ju litagrann, man går på 75 procent, liksom. Sjunger bra, kanske sjunger bra, försöker få folk att vara med. Men det blir aldrig den här sista delen av att, nu, det här tror jag på. Det blir lite mer ett jobb (Intervju 17.12.07).

For at man skal kunne uttrykke seg personlig, må altså sangen handle om noe man kan relatere seg personlig til, enten direkte til sitt eget liv eller i alle fall at det kunne ha handlet om en selv. Hvis ikke blir sangen, som Franklin sier det, fremmed og vanskelig å legge noe i, eller som Ljungbladh forklarer: ”man går på 75 prosent”. Han nevnte også at det er viktig å mene det man synger, for at man skal kunne leve seg inn i sangen.

Det at tekstene som regel synges i jeg-form, virker understrekende på at det er viktig å være personlig i sangen. Denne formen kan vi se i de aller fleste musikkseksemplene som er blitt vist til i oppgaven. Tekstene handler gjerne om en selv, eller noe som angår en selv eller en nær relasjon, og da som oftest en kjærlighetsrelasjon. Unntakene her er Samuel Ljungblahds ”Those days” (2007) og Marvin Gayes ”What’s going on” (1971) der man ønsker å inkludere flere i et større ”jeg” eller fellesskap for noe som er en felles sak, eller som kanskje burde være det. Hos Ljungbladh kan også hans nære tilknytning til gospel være en av årsakene til at han synger i vi-form, siden man gjerne finner denne formen i menighetssammenhenger.

Samspill med publikum

Intervjuet med Samuel Ljungbladh, live-innspillingene jeg har lyttet til samt tekster hos Brackett (2005), intervjuer og biografier av og med soulsangere, peker på at samspillet med publikum også er sentralt i soul. Dette kom blant annet fram da jeg spurte Ljungbladh hva han tenkte når han står på scenen:

Jag syns det är tre olika deler nestan, du måste vara duktig på å sjunga, det är ju nummer ett. Det är ju väldigt viktig att kunna sjunga bra och göra det bra. Nummer två är att ha ett bra uttryck, att se människor. Men nummer tre är också att hitta den här magien, och få människor att vara med. Och det är vel det som jag har jobbat mycke. Altså det jag tänker mycke på scenen det är just att se på människor och få publikummet att känna att dom är delaktiga. Det är inte att publikummet kommer för att titta på Samuel Ljungbladh också ska dom senn klappa i händerna och tycka att det är jättebra, utan att vi ska skapa, varje konsert som vi gör skapar vi sammen. Kveldens konsert ska inte vara som den i går. Utan vi ska göra den nu. Even om vi har samma låtar, så blir det olika feeling varje kvell, beroande på hvilket publikum det är. Så jag försöker vel mer och mer att just, just att lära se människor och jobba för att försöka få dom och vara med, delaktiga i konserten. Det är nog det (Intervju 17.12.07).

Det handler altså ikke bare om å synge bra, men om å skape noe sammen med publikum. Dette gjør Ljungbladh gjennom å se på publikummet forsøke å inkludere dem i det som skjer. I denne sammenhengen er det ikke måten man synger på som er i hovedfokus:

I: For du tenker ikke så mye på hvordan du synger, når du står där framme, eller?

S: Ah, nej, väldigt lite. Jag skulle, hör man liveupptakningar iblant, så undrar man ju, kan man ju fundera vad som går genom här. Men det, nej, jag tenker väldigt lite på det live.

I: Du tenker mer på formidling?

S: Ja, mycke mer på förmedling. Jag sjunger hellre stygt med attityde, och verklegen ville förmedla nonting, enn att sjunga fint och rett, och holda tillbaks. Nej, inte min sak (Intervju 17.12.07).

Det å få publikum med ser altså ut til å være viktigere enn at selve sangen skal være fin og riktig.

Da jeg bad Ljungbladh om å beskrive hva som er det viktigste i gospel- og souluttrykket, kom han også inn på samspillet med publikummet:

Jag tror at just den grejen att soul och gospel kan, det er två forskjellige ting om man spelar inn platte till exempel, lagar en platte i studio eller stå live inför en publik. Men om vi pratar just livesång då, så tror jag att gospel och soul är väldigt svårt att göra utan att få publikummet att bli delaktig, för att soul kommer ju från gospel, och gospel är kyrkomusik. Gospel är något man gör sammen, man sjunger tillsammans. Och man delar med sig nånting (Intervju 17.12.07).

Dette elementet fra gospel, at gospel er musikk som hele menigheten deltar i, ser også ut til å være et viktig element i soul. Soul fremstår på tross av måten publikum inkluderes på som underholdningspreget. I følge Middleton (2000) har heller ikke moderne svart popmusikk forsøkt å skjule sin status som underholdning. Fra Wilson Pickett og Aretha Franklin til Prince og Michael Jackson har utførelsen vært sentral, med drama og dans, det viktige samspillet med publikum og den overdrevne sentimentaliteten i mange tekster. Dette vitner i følge Middleton om en oppfatning av musikalsk aktivitet som kulturelt arbeid som er bevisst ettersøkt (ibid.: 36). James Brown er et tydelig eksempel på dette (ibid.: 36), noe som også understrekes av Brackett:

This trademark and Brown's characteristic raspy vocal timbre and impassioned melismas display his debt to the African American gospel tradition. His stage shows,

dancing, and inspired call-and-response interactions with the audience also convey the fervor of a sanctified preacher (Brackett 2005: 151).

I de musikkeseplene jeg brukte i det analytiske arbeidet som var live-innspillinger, "Dr. Feelgood" (1971) og "Respect" (1971) av Aretha Franklin og "It's a man's, man's, man's world" (1962) av James Brown, fremstår også samspillet mellom publikum og artist som svært viktig. Disse tre sangene fremstår som sanger med viktige budskap som sangeren ønsker å nå ut til publikummet med. Publikummet responderer med tilrop, svar og applaus. Et eksempel på dette finner vi i "Dr. Feelgood", hvor folk applauderer og roper til Franklin når hun markerer hver stavelse i: "e-ve-ry-once-in-a-great-while" i det andre verset. Her synger også publikummet med på refrenget: "Don't send me no doctor".

James Brown beskriver også selv hvor viktig publikummet var under innspillingen av "Live at the Apollo" (Brackett 2005). Her forteller han om én spesiell dame som var svært entusiastisk:

A little old lady down front kept yelling, "Sing motherf---r, sing it!" She looked like she must have been seventy-five years old. I could hear her the whole time and knew the overhead crowd mike was right above her (ibid.: 155).

Han trodde først at opptaket ble ødelagt, men etter å ha hørt på opptaket fant han og produsenten ut at den gamle dama gav opptaket noe ekstra. Derfor gav de henne ti dollar, godteri og popcorn for å bli på de tre resterende forestillingene:

She stayed for the three next shows and hollered the same thing every time I did a spin or something she liked. It was like it was on cue (ibid.: 156).

Oppsummering

Sangen i afrikansk-amerikanske sjangre, og da også i soul, blir gjerne oppfattet som et naturlig uttrykk som igjen knyttes til begrepet ærlighet. Det naturlige uttrykket kan videre kobles til nærheten til talestemmen som vi finner i denne måten å synge på. Beskrivelsene av sangen i soul bruker ord som ekspressiv, ekte og selvutleverende. Den afrikanske arven er også synlig gjennom såkalte "tonal semantics" i form av snakke-synging og repetisjon. Call-and-response er også et vanlig element i souluttrykket.

Analysen av det sanglige uttrykket i soul, som jeg har gjennomført ved å si noe om meningen i sangteknikken, viser at flere av de sentrale sangerne i eldre soul har et overbevisende og selvsikkert uttrykk. Dette er imidlertid tydeligere hos sangerne i Stax-tradisjonen enn sangerne i Motown hvor uttrykket er mykere. Eksempelene som jeg har vist til her bekrefter at Motown har et mer polert preg på sin musikk. I forhold til sangerne i den eldre soultradisjonen gir representantene for nyere soul en indikasjon på at dagens uttrykk befinner seg i en mellomposisjon mellom de to gamle ”skolene”. Gjennom analysen av musikk eksempene så vi også at den afrikansk-amerikanske tradisjonen kommer til syne i språket og kommunikasjonsprosessene i soulsangen.

Sentrale aspekter ved souluttrykket kan plasseres i tre kategorier. Den første kategorien handler om innlevelse. I denne kategorien handler det om å legge en følelse i det man synger og følelsen kan også kobles til et kroppslig uttrykk. Den andre kategorien handler om å bli personlig. Dette er nært knyttet til den forrige kategorien om innlevelse og her er det sentrale å legge sin personlige livserfaring i sangen og kunne relatere seg selv til det man synger om. Samspillet med publikum er den tredje kategorien og denne har nær tilknytning til gospeltradisjonen og elementer fra den svarte kirken. Disse tre kategoriene fremstår i flere av omtalelsene av soul som vel så viktig som selve måten å synge på.

I avslutningskapittelet vil jeg forsøke å sammenfatte de temaene som denne oppgaven berører for på denne måten å gi et svar på forholdet mellom sanglig teknikk og uttrykk.

6. Avslutning

I løpet av denne oppgaven har jeg vært innom mange aspekter ved stemme, sanglig teknikk og uttrykk. Jeg har også gitt en presentasjon av hvordan soulmusikken har blitt til og hva som har bidratt til å prege denne musikkstilen. Siden har jeg ved å ta for meg sangteknikk og sanglig uttrykk forsøkt å se på forholdet mellom disse i sammenheng med soul. Formålet har vært å svare på problemstillingen: *Hvordan kan vi forstå forholdet mellom sanglig teknikk og uttrykk sett i lys av musikksgangeren soul?* Slik jeg ser det kan denne oppgaven lede mot to konklusjoner, eller kanskje rettere sagt tolkninger, nemlig at sangteknikk er viktig og at sangteknikk er utilstrekkelig i forhold til det sanglige uttrykket. De to fortolkningene fremstår tilsynelatende motstridende. Jeg vil likevel forsøke å sammenfatte oppgaven under disse to tolkningsperspektivene. Forhåpentligvis kan jeg gjennom dette gi et mer konkret svar på problemstillingen.

Sangteknikk er viktig

For i det hele tatt å kunne synge er et minimum av sangteknikk nødvendig. Sangteknikken er alltid til stede når man synger, enten den er velutviklet og sunn, eller lite utviklet og kanskje usunn. Pusten må fungere slik at den gir tilstrekkelig luft til tonene som skal dannes, og man må vite hvordan man kan produsere forskjellige lyder, klanger og effekter. Dersom man i tillegg ønsker en profesjonell karriere som sanger vil det være enda mer nødvendig å ha en sangteknikk som kan gi et bredt repertoar av uttrykk og som holder stemmen sunn nok til å vare et helt yrkesliv. For noen, slik som sangeren Samuel Ljungbladh, kommer teknikken naturlig og man finner selv ut hvordan man kan bruke stemmen på en tilfredsstillende måte, både i forhold til å holde stemmen sunn og når det gjelder sangteknikkens muligheter til å formidle et uttrykk.

Oppmerksomheten omkring sangteknikk er et tydelig signal om at sangteknikk er viktig for sangere og sangeres utvikling av stemmen. Som vi har sett i oppgaven har stemmeforskningen oppnådd resultater som har gitt nyere innsikt i stemmens muligheter teknisk sett. I Skandinavia og Europa for øvrig har stemmeforskeren Cathrine Sadolin vakt oppsikt med sitt sangtekniske system som jeg beskrev deler av i kapittel 4. Dette systemet fremstiller altså en ny måte å inndelegge stemmens funksjoner på. Gjennom å bruke dette systemet i analyse av flere musikkseksempler, fikk vi et bilde av måten man synger på i soulsjangeren. Det synges

hovedsakelig i metallede funksjoner og med en rekke effekter. Når disse funnene ble brukt videre i kapittel 5, så vi at ulike måter å synge på gav ulike uttrykk. For eksempel gav en kraftig stemme ofte et overbevisende uttrykk, mens den svakere stemmen gav et mer intimt uttrykk. De sangerne som sang på en relativt lik måte kunne vi også dra paralleller mellom i det sanglige uttrykket, slik som for eksempel Otis Redding og Samuel Ljungbladh. Sangteknikken blir dermed viktig nettopp fordi den påvirker det sanglige uttrykket.

Sangteknikk er utilstrekkelig

På tross av at sangteknikk er viktig, viser denne oppgaven også at sangteknikk er utilstrekkelig. I allefall dersom målet er å skulle formidle et helhetlig, eller ”komplett”, uttrykk. Særlig i forhold til betraktningene som ble beskrevet i kapittel 5, hvor sentrale aspekter ved souluttrykket ble plassert i tre kategorier, er det tydelig at helt andre faktorer enn selve syngemåten spiller en viktig rolle for det totale uttrykket. Disse kategoriene peker på at idealene i soul handler om mer enn det å synge fint og ”riktig”. Blant annet påpeker Samuel Ljungbladh at han heller vil synge ”stygt med attityde” for å formidle noe, enn å synge fint og holde igjen. Dette betyr ikke at sangerne ikke sangteknisk sett er dyktige eller opptatt av å synge bra, men det sier noe om at vurderingen av det totale uttrykket i sangen blir gjort ut fra andre kriterier enn sangteknikk. Aspekter som ble fremhevet for å beskrive uttrykket i soul dreier seg om innlevelse, det å være personlig når man synger og samspillet med publikum, altså det å la andre ta del i det man synger.

I følge flere av teoretikerne som ble presentert i kapittel 3 må stemmebegrepet romme mer enn den fysiske stemmeproduksjonen. Blant annet påpekte Lønstrup (2004) at stemmen er koblet til identitet, og at denne er blitt formet av både psykososiale og kulturelle forhold. Dette må bety at også sangstemmen påvirkes av mer enn sangteknikk. I soulmusikken er den historiske og sosiale konteksten som musikkstilen har blitt til i svært synlig i musikken. Den afrikanske arven som preger den afrikansk-amerikanske kulturen er særlig fremtredende gjennom de ulike formene for ”tonal semantics”, slik som snakke-synging, rim og repetisjon, som vi finner i soulsangen. Spesielle sider ved det afrikansk-amerikanske språket finner man i soulsangens tekster og i kommunikasjonsprosesser som call-and-response. Den sosiale konteksten er synlig ved at musikken har en sterk politisk dimensjon. Dersom måten vi synger på også preges av vår identitet og identitetsdannelse, må det være nyttig for hver enkelt sanger å erkjenne de forholdene som har vært med på å danne ens egen identitet.

Sammenhengen mellom stemme og kropp har også blitt påpekt i denne oppgaven (jf. Barthes 1996; Frith 1996). Videre har jeg vist til at det finnes en naturlig kobling mellom kropp og musikk i den afrikansk-amerikanske kulturen (jf. Gilroy 1993), som kan være noe av årsaken til at denne musikken får det som av Cusic (2002) betegnes som en ”spesiell følelse”. Koblingen mellom stemme og kropp handler imidlertid ikke bare om den fysiske stemmeproduksjonen, men om sang som en forlengelse av den ”vokale kroppen” (Middleton 2000: 37). James Brown er et eksempel på en artist hvor dette er synlig. I forhold til soulsjangeren vil det altså være naturlig at det totale uttrykket også betyr en kobling mellom stemme og kropp.

Veien videre

Omfanget i en masteroppgave begrenser naturlig nok muligheten for å gå like grundig inn på alle de temaene som berøres i løpet av en slik prosess. Samtidig åpenbarer arbeidet stadig nye og interessante spørsmål som det kunne ha vært nyttig å se nærmere på. Som vi har sett i oppgaven er sang og stemme et vidt emne som stadig vekker interesse blant sangere, sangpedagoger og stemmeforskere. Vi får stadig mer kunnskap om hvordan stemmen fungerer og hvordan ulike stemmebruk kan utføres på en måte som er god for stemmen. Ut fra diskusjoner som er nevnt her og mangfoldet av begreper om stemmefunksjoner og andre tekniske begreper, kan vi se at sangteknikk er et tema som på langt nær er ferdigutviklet. En diskusjon og avklaring i forhold til sangtekniske begreper kunne derfor vært et nyttig og spennende tema for videre arbeid med sangteknikk.

Forholdet mellom stemme og identitet er også et interessant tema, men det utdypes ikke i særlig stor grad i denne oppgaven. Særlig er spørsmålet om hvordan identitetsdannelsen påvirker det sanglige uttrykket en interessant vinkling som gjerne kunne ha vært utdypet. Som nevnt har det blitt skrevet en doktorgradsavhandling om vokal identitet (Schei 2007), men denne kobler ikke identitet til det hørbare uttrykket. Med tanke på den kulturelle og sosiale konteksten som påvirker identitetsdannelsen kunne det også ha vært interessant å se på hvordan andre stilarter er tilknyttet kontekst.

Oppgaven kunne også gjerne gått i en musikkpedagogisk retning. Spørsmålet om sangteknikkens funksjon kunne ha vært utdypet, og ikke minst kunne man ha forsøkt å gi enda mer konkrete svar i forhold til hvordan sangundervisningen kan fremme et helhetlig syn

på stemmen og på det å synge. Og siden uttrykket i sangen ser ut til å være svært viktig, burde det være en stadig utfordring å jobbe mot et mer komplett uttrykk, som dermed også kan gi et mer helhetlig stemmefokus.

Kilder

Litteraturliste

- Alvesson, Mats og Sköldberg, Kaj (1994): *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Amundsen, Ingvild Koksvik (2006): *THE BIG PICTURE. Om iscenesettelse av stemmen*. Masteroppgave i musikkvitenskap, Universitet i Oslo.
- Arder, Nanna-Kristin (1996): *Sangeleven i fokus*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Barthes, Roland (1996): "The grain of the voice." I *The Twentieth-Century Performance Reader*. Edt. Huxley, Michael and, Witts, Noel. London: Routledge.
- Blokhus, Yngve og Molde, Audun (1996): *Wow! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Brackett, David (2005): *The Pop, Rock, and Soul Reader. Histories and Debates*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Borch, Daniel Zangger (2005): *Den stora sångguiden – Vegen till din ultimata sångröst*. Notfabriken Music Publishing AB.
- Cusic, Don (2002): "The development of gospel music". I *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Edt. Allan Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalland, Olav (2000): *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Darden, Bob (2004): *People get ready: a new history of gospel music*. New York: Continuum.
- Fredriksen, Bendik (2006): *I sing because I'm "free". En undersøkelse av svart maskulinitet i gospel*. Masteroppgave i musikkvitenskap, Universitet i Oslo.
- Frith, Simon (1996): "The Voice". I *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London & New York: Verso.

- Headlam, Dave (2002): "Appropriations of blues and gospel in popular music". I *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Edt. Allan Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jensen, Lillian G. (2002): *Fra bel canto til belting: perspektiver på beltstemmen*. Hovedoppgave i musikk, NTNU.
- Jungr, Barb (2002): "Vocal expression in the blues and gospel". I *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Edt. Allan Moore. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kayes, Gillyanne (2004): *Singing and the actor*. New York: Routledge.
- Kjørup, Søren (1996): *Menneskevidenskabene: problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kvale, Steinar (1997): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Larkin, Colin ed. (1995): *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, bind I. Enfield: Guinness Publishing.
- Leeuwen, Theo van (1999): *Speech, music, sound*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Lomax, Alan (1962): "Song Structure and Social Structure". I *Ethnology* 4, s 425-451.
- Lomax, Alan (1967): "The Good and The Beautiful in Folk Song". I *Journal of American Folklore*, s 231-235.
- Lomax, Alan (1968): *Folk Song Style and Culture*. Brunswick, New Jersey: Transaction Books.
- Lønstrup, Ansa (2004): *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: Klim.
- Middleton, Richard (1990): *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard (2000): "Rock Singing". I *The Cambridge Companion to Singing*. Edt. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mundal, Ingvill (2007): *That's why I do what I do – spor av kultur og tradisjon i songleg uttrykk og stemmeklang hos Erykah Badu og Stina Nordenstam*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitet i Oslo.
- Neal, Mark Anthony (1999): *What the music said. Black popular music and black public culture*. New York & London: Routledge.
- Postholm, May Britt (2005): *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Potter, John (1998): *Vocal Authority*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Randa, Mirjam (2007): *Sangteknikk som kulturelt uttrykk. Vokale aktørers erfaringer med Cathrine Sadolins Komplet Sangteknikk*. Masteroppgave i musikkpedagogikk, Høgskolen i Bergen/Griegakademiet.
- Riggs, Seth (u.å.): *Singing for the stars*. Edt. John Dominick Carratello. Van Nuys, California: Alfred Publishing.
- Rolfsnes, Gunhild Sofie Aadland (2002): *"If you feel something, you're not going to sit there, you're going to move!" Ei studie av gospelmusikk og korleis den kjem til uttrykk i First Church of Deliverance, ein svart kyrkjelyd i Chicago*. Hovedoppgave i musikk, NTNU.
- Sadolin, Cathrine (2000): *Komplet Sangteknik*. København: Shout Publishing.
- Schei, Tiri Bergesen (2007): *Vokal identitet: en diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen/Griegakademiet.
- Smitherman, Geneva (1977): *Talkin and Testifyin. The Language of Black America*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Smitherman, Geneva (2006): *Word from the mother. Language and African Americans*. New York & London: Routledge.
- Sundberg, Johan (2001): *Röstlära: fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius.

Tagg, Philip (2000): "Analysing popular music: theory, method, and practice." I *Reading Pop: approaches to textual analysis in popular music*. Edt. Richard Middleton. Oxford: Oxford University Press.

Tangen, Monica (2006): "*I am on a lonely road and I am travelling...*" *En studie i Joni Mitchells musikk*. Masteroppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Internettkilder

Nordstrøm, Anna-Maria: *Belting – en kontroversiell sångteknikk under debatt*.
<http://hdl.handle.net/2077/607> lesedato: [18.02.08]

Urech, Celisa (u.å.): "Belting for contemporary performance".
<http://www.anthonwinter.com.au/cds/> lesedato: [23.01.08]

Musikkeksempler

Brown, James (1956): "Please, please, please", *Godfather of Soul*, Entertainment Today [1993].

Brown, James (1963): "It's a man's, man's, man's world", *Live at the Apollo*, UNI [1987].

Brown, James (1968): "Say it loud, I'm black and I'm proud", *Foundations of Funk*, PolyGram [1996].

Charles, Ray (1954): "I got a woman", *I got a woman*, Wnts [2007].

Charles, Ray (1956): "Drown in my own tears", *I got a woman*, Wnts [2007].

Franklin, Aretha (1971): "Respect", *Live at Fillmore West*, Atlantic/WMS [1993].

Franklin, Aretha (1971): "Dr. Feelgood", *Live at Fillmore West*, Atlantic/WMS [1993].

Franklin, Aretha (1972): "Day dreaming", *The very best of Aretha Franklin*, Warner/BMG [1995].

Gaye, Marvin (1971): "What's going on", *What's Going On*, Motown/UNI [2002].

Ljungbladh, Samuel (2007): "Breathe", *Reason Why*, Eckworks/NAX.

Ljungbladh, Samuel (2007): "Those days", *Reason Why*, Eckworks/NAX.

Legend, John (2005): "Used to love u", *Get lifted*, Colombia/SME.

Pickett, Wilson (1965): "In the midnight hour", *In the Midnight Hour*, Atlantic/WMS [1993].

Redding, Otis (1965): "Respect", *Otis Blue*, Atlantic/WMS [1991].

Redding, Otis (1965): "Down in the valley", *Otis Blue*, Atlantic/WMS [1991].

Redding, Otis (1965): "My girl", *Otis Blue*, Atlantic/WMS [1991].

The Supremes (1964): "Baby love", *Diana Ross & The Supremes: The No. 1's*, Motown [2003].

The Supremes (1964): "Come see about me", *Diana Ross & The Supremes: The No. 1's*, Motown [2003].

Winehouse, Amy (2004): "Take the box", *Frank*, Island/UNI.

Winehouse, Amy (2006): "Tears dry on their own", *Back to black*, Island/UNI.

Muntlige kilder

Samuel Ljungbladh, soulsanger, intervju 17.12.07.

Vedlegg

Eksempel-CD:

Spor 1: "Miss me no more", Beulah. Eksempel på nøytral.

Spor 2: "A song for you", Donny Hathaway. Eksempel på curbing.

Spor 3: "Didn't we almost have it all", Whitney Houston. Eksempel på overdrive.

Spor 4: "Through the fire", Chaka Khan. Eksempel på belting.